Im Xenien-Verlag zu Leipzig

Bernhard Münz:

Ibsen als Erzieher

Vornehm broschiert Mk. 2.— Elegant gebunden Mk. 3.—

Zu den Pionieren des Lebens, die dem Niedergange immer mehr Boden abgegraben und fruchtbares Erdreich dem Sumpfe des Alltags entrissen haben, gehört vor allem Ibsen. Und der Verfasser hat es prächtig verstanden, uns den persönlichsten Dichter, den sittenstrengen Revolutionär, der neue Ideale, neue Erziehungsideale aufstellt, in beredter Sprache zu schildern. Der nordische Seher ist dem Tendenzdrama abhold; er kennt nur eine Tendenz, sein Volk zu wecken durch kraftvoll-buntfarbige Menschenschilderung. Sein oberster Grundsatz fordert die Pflichten gegen sich, da sie Pflichten gegen das Weltall sind. Daher verwirft er alle Halbheit und Zwiespältigkeit des menschlichen Wesens: „Sei du selbst! und Alles oder Nichts!“ sind die zwei unbedingten Forderungen, die er immer und immer wieder aufstellt. Dieser Glaube an sich und an den Fortschritt ist ihm eine feste Burg, die ihn vor dem entnervenden Pessimismus schützt. Dann gedenkt der Verfasser vor allem des Bahnbrechers, der für eine natürliche Stellung der beiden Geschlechter zu einander eintritt. Das Weib soll nicht neben sondern mit dem Manne durchs Leben gehen. Und die Frauen, die den Mut der eigenen Verantwortung besitzen, die als Individualität wahr und treu gegen sich selbst sind, werden die wahren Stützen der Gesellschaft sein. — So sieht Münz in dem „Magier des Nordens“ einen Mann, der allen denen, die von lichten Höhen einen Blick in das Land der Zukunft zu werfen begehren, den Weg weisen wird.

Samuel Lublinski:

Shakespeares Problem im Hamlet

Vornehm broschiert Mk. 2.— Elegant gebunden Mk. 3.—

Shakespeares Problem, das der britische Dichter im Hamlet zu lösen sucht, hat eine erbitterte literarische Fehde heraufbeschworen, die soviel in das Drama hineingeheimnist hat, daß man schließlich nichts mehr von der Ursprünglichkeit seines Schöpfers verspürt. Lublinski nun hat, ohne irgendwelche philologische Wortklauberei, einfach seinem natürlichen Denken Ausdruck verliehen und dadurch ein ebenso eigenartiges wie einzigartiges Werk geschaffen.

Unter der Person des träumerisch veranlagten Dänenprinzen gelang es dem Dichter als Gesellschafts-Kritiker mit den Kreisen der führenden Gesellschaft, die sich nur in der Welt des Scheins bewegt, Abrechnung zu halten, ungestraft durfte der scharfe Seher unter dieser Maske auf alle Kulturkrankheiten und -Schäden hinweisen. Hamlet ist nichts anderes als der moralisierende Dichter, das ist der Grundzug des Buches.

Zu beziehen durch jede bessere Buchhandlung.

VICTOR HUGO
UND SEINE ZEIT

EINE EINFÜHRUNG IN DAS STUDIUM
DES DICHTERS

VON

PROF. PAUL BASTIER
DOZENT AN DER KÖNIGL. AKADEMIE IN POSEN

102756
24/6/10

LEIPZIG 1908
IM XENIEN-VERLAG

LIBRARY
MAR 22 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

PQ
2293
B345

Alle Rechte vorbehalten.

Meinem verehrten Lehrer

HERRN DR. EMILE FAGUET

Prof. an der Universität Paris
Mitglied der französischen Akademie

in ehrfurchtsvoller Dankbarkeit gewidmet

P. B.

Vorwort.

Im Jahre 1902 wurde in Frankreich der hundertste Geburtstag Victor Hugos feierlich begangen. Es fehlte damals nicht an Gelegenheitsschriften über den Menschen, über den Dichter. Das wissenschaftliche Studium des Dichters aber war schon in den vorangehenden Jahren in Angriff genommen worden. So lange der Dichter lebte, war die über ihn erschienene schon reiche Literatur rein subjektiv, entweder vom ästhetischen oder vom polemisch-parteiischen Standpunkt geschrieben. Ein paar Jahre nach seinem Tode, Anfang der neunziger Jahre etwa, machte sich besonders unter dem Einfluß der impressionistischen Literaturschule, des sogenannten Symbolismus, eine starke Reaktion gegen den entarteten Realismus, gegen den von Zola mit einem alten Philosophiewort getauften Naturalismus, bemerkbar. Wie siebzig Jahre früher waren die Gebildeten der objektiven, vorzüglich verstandesmäßigen Literatur müde und sehnten sich nach lyrischem Empfinden, nach künstlerisch-religiösem Gefühl. Die Romantik, die damals in derselben Atmosphäre entstanden war, zog die Leser wieder an.

Man las die großen Dichter der dreißiger Jahre mit erneuter Aufmerksamkeit; und man fing an ihr Leben, ihre Werke wissenschaftlich, historisch und psychologisch zu studieren.

Vorliegendes Buch setzt sich nur zum Ziel, aus der in den letzten fünfzehn Jahren erschienenen Literatur die wichtigsten Resultate auszuziehen, durch welche die Kenntnis der Werke Hugos gefördert und das Verständnis für seine Dichterindividualität erleichtert wird. Es galt vor allem, dem Leser den Dichterführer durch das Medium seiner Zeit und durch die Analyse seines menschlich-künstlerischen Ichs näher zu bringen, die geschichtliche und psychologische Stimmung des Schaffenden auseinanderzusetzen. Wie ist der bedeutendste französische Dichter des XIX. Jahrhunderts, der größte Lyriker Frankreichs zu d e r Form gekommen, die all seinen Werken, in mehr oder minder vollendeter Meisterschaft, das Hugosche Siegel aufprägen? Was macht aus dieser menschlichen Pflanze eine geniale Varietät der Dichtergattung? Um das festzustellen, mußte vor allem das W e r d e n des Dichters dargestellt werden. Kommt man zu der Reifezeit Victor Hugos, so braucht man nur seine Meisterwerke — die hier nur kurz charakterisiert sind — zu lesen, um die reiche Entfaltung des Genies wahrzunehmen und aufnehmend zu genießen. Kennt man die Prämissen seines Lebens, so hat man den Schlüssel zu den Vollendungsjahren.

Könnte vorliegendes Werk, das aus einer Reihe von Vorträgen entstanden ist, zur Einführung in das Studium, das heißt in das Verständnis des Dichters dienen, so hätte es seinen Zweck erreicht.

Den Herren Verfassern, die mir in so entgegenkommender Weise den Abdruck einiger Übertragungen gestattet haben, spreche ich hier meinen Dank aus. Diese Proben genügen wohl, um zu zeigen, welches Feingefühl dazu gehört, einen lyrischen Dichter zu übersetzen. In Fritz Gundlach und Sigmar Mehring hat Victor Hugo zweifellos seine besten Verdeutscher gefunden. Ihnen gelang es, den Dichter zu übersetzen, ohne an ihm Verrat zu üben. Für sie gilt das bekannte: ‚traduttore traditore' nicht. Während Gundlach das harmonische, antik-lyrische Moment betont und von der Form ausgeht, in welcher der Gehalt sein poetisches Gepräge annimmt, geht Mehring vom Gefühl, vom modern-lyrischen Element aus, das seine Färbung über die Dichtung gießt. Der Schmelz der Farbe, der Klang des Rhythmus, die innere Form, ja der Duft der poetischen Atmosphäre geht bei Gundlach sowie Mehring — soweit dies möglich ist — in ihre Übertragungen über. Von den einst berühmten Übersetzungen Freiligraths, oder Geibels-Leutholds (die von Leuthold sind übrigens die besseren) kann man das nicht sagen. Das poetische Empfinden, das dichterische Ausdrucksvermögen ist in den letzten Jahren des XIX. Jahrhunderts unter dem Einfluß der symbolischen, impressionistischen Dichtung, wenn nicht tiefer, doch zarter geworden.

VICTOR HUGO
UND SEINE ZEIT

ERSTES KAPITEL.

Einleitung. — Kindheit und Jugend. — Erste dichterische Versuche.

»Ja, Victor Hugo ist der größte Dichter Frankreichs, und was viel sagen will, er könnte sogar in Deutschland unter den Dichtern erster Klasse eine Stellung einnehmen. Er hat Phantasie und Gemüt.«

Aus den folgenden Zeilen wird man den Schriftsteller erkennen, der diese Worte schrieb. Die Ironie, die darin zum Ausdruck kommt, verrät sofort den Heineschen Witz. »Er hat Phantasie und Gemüt und dazu einen Mangel an Takt, wie nie bei den Franzosen, sondern nur bei uns Deutschen gefunden wird. Es fehlt seinem Geiste an Harmonie, und er ist voller geschmackloser Auswüchse . . . Es fehlt ihm das schöne Maßhalten, welches wir bei den klassischen Schriftstellern bewundern. Seine Muse, trotz ihrer Herrlichkeit, ist mit einer gewissen deutschen Unbeholfenheit behaftet. Ich möchte dasselbe von seiner Muse behaupten, was man von den schönen Engländerinnen sagt: sie hat zwei linke Hände.«[1] Heine, dem geschmacklose Auswüchse auch nicht fremd waren, hat recht, wenn er hier andeuten will, daß Hugo nicht

eigentlich witzig war. Die sogenannte Geschmacklosigkeit des französischen Dichters ist eigentlich nur das, was dem Geschmack Heines nicht zusagt. Übertreibung ist übrigens bei jungen Schriftstellern meistens gleichbedeutend mit Genialität, sie müssen eine Sturm- und Drangperiode durchmachen, weil sie ihrer schöpferischen Kraft noch nicht Herr geworden sind. Im Jahre 1837 schrieb Heine jenes Urteil über Hugo, der damals seine Meisterwerke noch nicht geschaffen hatte. Die Geschichte der Literatur lehrt uns übrigens, daß alle großen Beginnenden — nicht die Epigonen — im Anfang ihrer Laufbahn ungestüme Gewaltausbrüche gleichsam erlebt und nicht gleich akademisch ruhige Werke geschrieben haben. Man denke nur an die genialen Übertreiber Rabelais und Rousseau, Balzac und Zola in der französischen Literatur, in der deutschen an die Kraftausdrücke des ursprünglichen Götz von Berlichingen, an die Räuber, an die Schroffensteiner Kleists, an die Judith Hebbels. Die witzig-boshaften Bemerkungen Heines nimmt man aber gerne in Kauf. Was Heine bei Hugo vermißt, entbehrt man leicht, wenn man weiß, daß er, ein wahrer großer Dichter, seinem gallischen Kollegen große Phantasie und reiches Gemüt zuerkennt. Gemüt wird den französischen Dichtern gerne abgesprochen, und sogar viele seiner Landsleute haben Victor Hugo diese für einen Dichter notwendige Eigenschaft nicht zugestanden. Von vielen bewundert, angestaunt, ja, angebetet, ist Hugo von seinen literarischen oder politischen Gegnern mit Wucht angegriffen worden. Von den fünf größten Lyrikern, die Frankreich im XIX. Jahrhundert geschenkt wurden: Larmatine, Hugo, Vigny, Musset, Verlaine, ist keiner

wärmer besungen und glühender gehaßt worden als Hugo.

Der Dualismus — die Antithese — die seinem Dichten, seinem Denken obwaltete, scheint sich im Urteile seiner Leser widerzuspiegeln. Alles wurde an ihm gelobt oder alles getadelt. Von den Anklagen ist die lächerlichste wohl die, er wandle immer in den Bahnen anderer, statt seinem Volke voranzugehen. Vor dem Erscheinen seiner Balladen waren schon von anderen romantische Gedichte veröffentlicht worden; historisch-malerische Dramen hatte man einige Jahre vor Cromwell und Hernani verfaßt. Andere Dichter hatten schon vor Hugo den Napoleonkultus heraufbeschworen. Aber was hat diese Anklage zu bedeuten? Nur dem Genie der Größeren ist es vergönnt, dichterischen Werken das Siegel aufzudrücken. Vorläufer deuten oft auf den kommenden Messias hin. Und die Quellenforschung, so nützlich sie auch sein mag, verfolgt nur den Zweck, den Fortschritt darzulegen, das Genie in helleres Licht zu stellen. Je näher man die Chroniken, die älteren Theaterstücke kennt, aus denen Shakspere seine Dramen, Molière seine Komödien, Goethe den Stoff zu seinem Faust geschöpft haben, um so mehr erstaunt man über die schöpferische Kraft dieser Dichter, die — wie Spielhagen sie treffend nennt — Erfinder und keine Finder sind. »Es geht durch die ganze Kunst eine Filiation,« sagt Goethe. »Sieht man einen großen Meister, so findet man immer, daß er das Gute seiner Vorgänger benutzte, und daß eben dieses ihn groß machte.«[2] Die Feinde Victor Hugos, die ihn aus politischen oder religiösen Gründen zu verkleinern suchten, zeigten durch

den ihm gemachten Vorwurf des Nachzüglertums, daß sie ihn gar nicht verstanden.

Hugo, der sich in allen Zweigen der Poesie betätigt hat, ist und bleibt sein Leben hindurch Lyriker. Mag er seine Gedanken, seine Anschauungen, seine Gefühle in die Form des Romans, des Dramas oder der Geschichte gießen, er bleibt doch immer der vibrierende Sänger, der Lyriker; er schafft lyrische Romane, lyrische Dramen, lyrische Gedichte, ja lyrische Kritik und Philosophie. Aber diese Eigenschaft teilt er mit anderen; Heine, Musset haben lyrische Dramen, Lenau episch-lyrische Gedichte, Novalis, Lamartine, Vigny ihre wunderbaren, poetisch-philosophischen Werke hinterlassen. Will man unter Lyrik den unmittelbarsten Ausdruck des Herzens, die Klänge tiefster Empfindung verstehen, wie die Lieder Mörikes, Verlaines, so wird man auch bei Hugo innige Lieder finden, in denen die reinste Mutter- oder Kinderliebe mit ihren unendlichen Freuden und Schmerzen singt. Um Hugo richtig zu verstehen und eine äußerliche Definition seines Genies zu geben, müßte man vielleicht sagen: Seine Lyrik ist sein Leben, sein Leben aber ist das Leben seines Volkes. Er dichtet nicht nur für sich, sondern für sein Volk, m i t seinem Volke, v o r seinem Volke. Es mag paradox klingen, daß uns der Führer der romantischen Bewegung, der literarischen Revolution in Frankreich an die klassisch antike Lyrik, an die Sänger des Hellas, an einen Pindar erinnert. Auf Hugo kann man das Wort anwenden, das der Altmeister Goethe Eckermann gegenüber über Béranger aussprach: Die Dinge, die er in seinen Liedern bearbeitet, sind »größtenteils von so allgemein nationalem Interesse, daß der Dichter fast

immer als große Volksstimme vernommen wird.«[3] Wie in der antiken Welt lebt und wirkt Hugo auf der Agora. In klangvollen, harmonischen Versen hat sich der große Lyriker poetisch selbst definiert.

Si parfois de mon sein s'envolent mes pensées,
Mes chansons par le monde en lambeaux dispersées;
S'il me plaît de cacher l'amour et la douleur
Dans le coin d'un roman ironique et railleur,
Si j'ébranle la scène avec ma fantaisie,
Si j'entre-choque aux yeux d'une foule choisie
D'autres hommes comme eux, vivant tous à la fois
De mon souffle et parlant au peuple avec ma voix;
Si ma tête, fournaise où mon esprit s'allume,
Jette le vers d'airain qui bouillonne et qui fume
Dans le rhythme profond, moule mystérieux
D'où sort la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux;
C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie,
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,
Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore.[a]

Alle Werke Victor Hugos sind also in der vollen Bedeutung des Wortes Gelegenheitsgedichte. Daher kann man sie kaum schätzen, wenn man nicht die Biographie des Dichters, die literarischen und politischen Umstände, seine Zeit und Umgebung, aus denen sie hervorwachsen, mit heranzieht. Es wäre widersinnig, wollte man hier analytisch vorgehen und etwa zuerst die rein lyrischen Gedichte Hugos betrachten, dann erst seine dramatischen

Schöpfungen, dann seine Romane und schließlich seine vermischten Schriften. Hugo hat nicht wie mancher Schriftsteller, zum Beispiel Sainte-Beuve, nur in seiner Jugend Verse geschrieben und im Alter allein der Prosa gehuldigt. Er hat auch nicht in seinem Leben — wie Goethe — abwechselnd Epochen gehabt, in denen er Prosa oder Gedichte schrieb. Höchstens in den dreißiger Jahren nimmt man eine reichere Produktivität auf dem dramatischen Gebiet wahr; aber selbst in dieser Zeit schreibt er auch Lieder, Romane, Kritiken. Seine Werke nach den Kunstgattungen zu studieren, wäre verkehrt, weil sich die Grundstimmung der Werke mit den Epochen seines Lebens, mit seiner Weltanschauung verändert. Die Romane der dreißiger Jahre sind romantische Gedichte, die kaum etwas Episches an sich haben; die lyrischen Gedichte in den fünfziger Jahren entstanden, in der Zeit, da der Dichter in der Verbannung lebte, sind wiederum episch, wie der große Roman: Die Elenden, der in dieser Zeit geschaffen wurde.

Daß Victor Hugo ein so charakteristischer Vertreter der französisch-nationalen Poesie im XIX. Jahrhundert werden konnte, erklärt sich aber nicht nur aus seiner eigenen Natur, aus seinem Ich, aus seiner für die Objektivität wirkenden Subjektivität; die Umstände, der äußere Rahmen mußten ihm auch günstig sein. Ein langes Leben sollte ihm beschert sein; die Zeit seiner Geburt, seiner poetischen Jugend, seiner dichterischen Reife, seines Alters sollte mit den wichtigen, von der Geschichte geschaffenen Abschnitten des XIX. Jahrhunderts übereinstimmen. Er hat die ganze politische und religiöse Umwandlung der öffentlichen Meinung im verflossenen Jahr-

hundert mitgemacht. Nachdem Hugo schon als Kind sein dichterisches Talent versucht hatte, tritt er 1817 als junger Dichter von 15 Jahren an die Öffentlichkeit, und bis zu seinem Tode im Jahre 1885 zieht er sich vom literarischen Kampfplatz nicht zurück. Alle Regierungsformen: Kaiserreich, konservative und konstitutionelle Monarchie, soziale Republik, liberales Kaiserreich, konservative und radikale Republik, die Staatsumwälzungen von 1815, 1830, 1848, 1852, 1871 hat er miterlebt und lyrisch empfunden. Die Hauptdaten seines langen Lebens fallen ungefähr mit den geschichtlichen Ereignissen Frankreichs im XIX. Jahrhundert zusammen. Achtundsechzig Jahre lang geht Hugo ohne Unterbrechung seinen Weg und ebnet der Literatur seines Volkes bisher unbekannte Bahnen, auf denen andere mit ihm wandeln werden. Schon vor ihm, in den ersten Lustren des XIX. Jahrhunderts, haben Schriftsteller auf neue Pfade hingewiesen, ohne jedoch ein Ziel klar vor Augen zu sehen. Hugos Begeisterung reißt die literarische Jugend Frankreichs mit fort; und so lange er lebt, gibt es in der französischen Poesie eine Hauptströmung. Nach seinem Tode gehen die Dichter auseinander und irren oft suchend umher, wenngleich die sogenannten Dekadenten und Symbolisten manche Terra incognita zu entdecken glauben. Mit Mut und Entschiedenheit riß Hugo das Szepter an sich; aber seine Regierung währte länger als die des anderen Usurpators, Napoleons, und als er nach einem ruhmbekränzten Leben im Schattenreich verschwunden war, hat keiner gewagt, den verwaisten Thron der Poesie wieder zu besteigen.

Es war für Hugo ein großes Glück, daß er gerade zu

einer Zeit geboren wurde, in der die romantische Revolution möglich geworden war. Die klassizistische Literatur hatte sich in Frankreich überlebt; im Jahrhundert der Aufklärung war der Geist immer mehr geschärft worden, während Phantasie und Gemüt auszudorren schienen. In Philosophie und exakten Wissenschaften hatte man Großes geleistet, während die Poesie nur ein kümmerliches Dasein fristete. Es gab nur wenige bedeutende Dichter, deren Gemüt mächtig von der Natur ergriffen wurde; Männer, für die die Poesie keine angewandte Verslehre, keine leere Form war, in die man den nötigen Inhalt schüttet, sondern ein wahrer, tiefer Gehalt, der, aus des Dichters Brust entsprungen, seine notwendige, innere Form besitzt. Diese Dichter lebten eingeengt in Konventionsregeln, in den gesellschaftlichen Gesetzen der Kunst. Ein Jean Jacques Rousseau starb, dem Wahnsinn nahe, als er wahrnahm, wie tief der Abgrund zwischen dem Ideal seines Herzens und der Umwelt klaffte. Die herrlichen, hellenisch wahren Gedichte eines André Chénier waren dem Publikum unbekannt, und der junge Dichter mußte als Held für Freiheit, Wahrheit, Poesie den Heldentod auf dem Schaffot sterben. Die Revolution räumte trotz oder dank ihrer blutigen Übertreibungen mit allen Vorurteilen der gesellschaftlichen und literarischen Gepflogenheiten auf. Die Literatur wurde überhaupt nicht mehr geschrieben, sondern erlebt. Die Revolution selbst wurde zum tatenzeugenden Drama, zur katastrophenreichen Tragödie. Napoleon, der die Revolution fortsetzte, indem er sie in despotische Bahnen lenkte, sorgte auch dafür, daß dichterische Anschauungen und Stoffe von Grund auf für eine künftige Ernte erneuert und

reichlich gesät wurden. Er schuf die epische, legendenschwangere Geschichte, häufte Taten auf Taten und ließ das Wort nicht zu seinem Recht kommen. Nach seinem Sturz kamen nun diejenigen ans Ruder des geistigen Lebens, die wie Victor Hugo unter Napoleon ihre Kindheit verlebt hatten, und deren Eltern zitternde Zeugen der Revolution gewesen waren. Eine sonderbare Stimmung bemächtigte sich ihrer. Sie erstaunten über die plötzliche Stille, die sie umgab; nur das Echo der voraufgegangenen Schrecknisse ließ sich vernehmen. Sie sehnten sich nach Taten; aber sie schreckten zugleich vor Taten zurück, und aus dem Zwiespalt ihrer Brust entquoll die Poesie. Diesen schmerzenden Seelen war der Witz entschwunden; die unermeßliche Natur nahm sie auf, die süß wehmutsvollen Klänge des Weltalls durchdrangen sie. Sie hörten die Stimme der Gottheit. Um sie her standen wohl noch alternde Menschen, die nach rückwärts schauten und glaubten, die gute alte Zeit des Ancien Régime würde einst wiederkehren; aber diese Fossilien, diese Überbleibsel einer so nahen und doch schon so entfernten Vorzeit gingen wie leblose Schatten im Totenreich umher. Die unmittelbarste Vergangenheit und ihre folgenschweren Wirkungen nahmen alle jungen und lebendigen Elemente der damaligen literarischen Welt in Anspruch. Der Romantismus war der Niederschlag der Revolution und der napoleonischen Zeit. »Die Revolution selbst,« sagt Goethe, »sodann die Zeit unter Napoleon sind der Sache (der freieren Poesie) günstig gewesen. Denn wenn auch die kriegerischen Jahre kein eigentlich poetisches Interesse aufkommen ließen und also für den Augenblick den Musen zuwider waren, so haben sich doch in dieser

Zeit eine Menge freier Geister gebildet, die nun im Frieden zur Besinnung kommen und als bedeutende Talente hervortreten.»[4]

Alle jungen Schriftsteller der damaligen Epoche sind also Epigonen der Revolution und der napoleonischen Zeit, und dies war eben der Umstand, der ihnen erlaubte, originell zu sein, eine neue Ära der Poesie anzubahnen, kurz, mit der Überlieferung, mit der rein äußerlichen Tradition zu brechen. Die Schöpfungen einiger von ihnen werden noch durch ein anderes wichtiges Moment bedingt, und man könnte vielleicht die Behauptung aufstellen, daß die französischen Dichter am Anfang des XIX. Jahrhunderts um so romantischer wurden, je mehr sie in der Welt umhergereist waren und mit gierigen Augen die vielseitigen Bilder der Natur aufgenommen hatten. Chateaubriand weilt lange Jahre in England; dann bereist er Amerika, Italien, Griechenland, Kleinasien, Afrika, Spanien, später die Schweiz, Süddeutschland und Österreich. Während Musset nur kurze Zeit in Italien lebt, besucht Lamartine den klassischen oder heiligen Boden, der das Mittelmeer umsäumt: Italien, Giechenland, Palästina. Victor Hugo bereist zwar einen noch kleineren Kreis, die Länder, die an Frankreich grenzen; aber diese Irrfahrten hat er nicht als erwachsener, kunstgenießender, bewußter Dichter gemacht. Er war noch ein naiv aufnehmendes Kind, als das wechselnde Schicksal seine Familie von Ostfrankreich nach Italien, nach Elba, Korsika, Spanien führte. Daher haben diese kindlichen Eindrücke so tiefe, unauslöschbare Spuren in der Anschauung des Dichters hinterlassen.

Die Jugend Victor Hugos ist im landläufigen Sinne

des Wortes keine glückliche oder gemütliche gewesen; man möchte sie eher eine poetisch-malerische nennen. Sein Vater konnte sich anfangs nicht um die Erziehung seiner Kinder kümmern, und später vergaß er es. Seine Mutter war eine träumerische Natur; sie glaubte, daß die beste Pädagogik die absolut negative sei. Und doch waren diese sorglosen Eltern grundgute Menschen, die auf ihre Art ihre Kinder innig liebten. Auch die oft sich selbst überlassenen Söhne hingen mit großer Liebe an ihren Eltern. Durch eine Antithese, die dem Dichter nicht verborgen blieb, war Verstand mehr auf mütterlicher, Güte auf väterlicher Seite. Das Soldatenleben, das den Vater oft lange Zeit von seiner Familie trennte, die verschiedenen Charaktere des warmblütigen, robusten Lothringers und der feineren, nachdenklichen Tochter der Bretagne, die ungleichen politischen Anschauungen des republikanischen Vaters und der monarchistischen Mutter trugen vollends dazu bei, das Ehepaar allmählich zu entzweien. Heutzutage bilden Ethnologie und Anthropologie einen nicht unwesentlichen Teil der Literaturgeschichte. Die Vererbungstheorie sucht aus der Beschaffenheit der Eltern und Ahnen die verschiedenen Elemente des Genies auszuscheiden; aber nach diesem Experiment, nach dieser Analyse bleibt das Rätsel des Genies, das bindende, synthetische Element, noch immer unerklärt, und das Beispiel der Eltern Hugos lehrt uns nur wieder einmal die alte Tatsache, daß der Dichter als Mensch und als denkendes Wesen seinem Vater, als Dichter und Künstler seiner Mutter ähnelt. Die Anthropologie ihrerseits sagt uns, daß die Mischung zwei sich ziemlich nahestehender Rassen tüchtige Menschen hervorbringt.[5] Und diese Regel findet

sich auch bei Victor Hugo bestätigt; in seinen Adern floß germanisches und keltisches Blut. Die Anthropologie lehrt ferner, daß oft sehr tüchtige Kinder aus den Ehen hervorgehen, in denen der Vater einer anderen Gesellschaftsschicht angehört als die Mutter.[6] Bei Victor Hugo treffen wir mütterlicherseits das höhere bürgerliche Element, bei seinem Vater das plebejische. Der Dichter glaubte allerdings, daß seine väterlichen Ahnen schon im Mittelalter geadelt worden und durch Unglück und Armut erst zu Bauern und Handwerksleuten herabgesunken wären. Das erwies sich aber bei der Nachforschung als unrichtig. Der Großvater Hugos, Zimmermann in Nancy, war der Sohn eines lothringischen Bauern; und alle Hugos, deren Spur sich ziemlich weit hinauf in die Vergangenheit verfolgen läßt, waren Ackersleute. Diesem Ursprung aus dem Volke ist es zuzuschreiben, daß sich Hugo so recht in die Seele seines Volkes hineindenken konnte, und daß er mehr für das Volk als für sich schrieb.

Über die Kindheit und Jugend Victor Hugos wird man am besten durch den Dichter selbst unterrichtet. Im Jahre 1863 erschien ein Buch: Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. Der Dichter hatte diese Autobiographie seiner Frau in die Feder diktiert, und hat sie später in seine gesammelten Werke aufgenommen. Diese Lebensbeschreibung reicht allerdings nur bis zum Jahre 1841; sie umfaßt die biographisch bedeutungsvollsten Jahre des Dichters: seine Kindheit, Jugend, seine Lehr- und Entwicklungsjahre und sein Mannesalter. Nachher vollzieht sich, ungeachtet der Wanderjahre, des äußeren Schicksals, der Verbannung,

die Entwicklung in dem schon betagten Mann immer langsamer, bis sie schließlich in den letzten Jahren abgeschlossen ist. In novellistisch abgerundeten Kapiteln beschreibt Hugo sehr spannend die Denkwürdigkeiten der ersten Hälfte seines Lebens. Auch sein so umfangreicher Briefwechsel wäre ein wichtiger Zeuge seines Lebens, leider ist er bis jetzt sehr unvollständig erschienen und umfaßt kaum drei Bände. Erst 1901 wurde der köstliche Schatz der »Briefe an die Braut« erschlossen.

Aber das Leben Hugos hat sich am schönsten in seinen dichterischen Werken kristallisiert. In all seinen poetischen Sammlungen finden sich Gedichte, die ein synthetisches Bild von einem Teil seines Lebens darstellen. Auch die Hauptpersonen seiner Romane tragen oft Züge des Dichters, seiner Eltern und seiner Braut; aber das poetische Schaffen vereinfacht das Erlebte, indem es das Hauptsächliche, Charakteristische hervorhebt oder die erlebte Freude, den erlittenen Schmerz vertieft.

Am 26. Februar 1802 schenkte Frau Hugo ihrem Manne, damals Infanteriemajor in der alten Festungsstadt Besançon, den dritten Sohn, der nach dem Vornamen des Paten Victor Marie Hugo getauft wurde. Der Dichter, der später ein so kräftiges, stämmiges Aussehen hatte, war bei der Geburt so schwach und klein, daß man fürchtete, ihn nicht am Leben erhalten zu können. Goethe hat seine Geburt köstlich erzählt. Auch Hugo hat in einem seiner bekanntesten Gedichte seinen Eintritt in die Welt, die Gefühle, die Anschauungen, die er von seinen Eltern mit in die Wiege bekam, poetisch geschildert und verklärt:

Ce siècle avait deux ans. Rome remplaçait Sparte,
Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,
Et du premier consul déjà, par maint endroit,
Le front de l'empereur brisait le masque étroit.
Alors dans Besançon,[7] vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix;
Si débile, qu'il fut, ainsi qu'une chimère,
Abandonné de tous, excepté de sa mère,
Et que son cou ployé comme un frêle roseau
Fit faire en même temps sa bière et son berceau.
Cet enfant que la vie effaçait de son livre,
Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre.
C'est moi. —
Je vous dirai peut-être quelque jour
Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour,
Prodigués pour ma vie en naissant condamnée,
M'ont fait deux fois l'enfant de ma mère obstinée;
Ange qui sur trois fils attachés à ses pas,
Epandait son amour et ne mesurait pas!

Oh! l'amour d'une mère! amour que nul n'oublie!
Pain merveilleux qu'un dieu partage et multiplie!
Table toujours servie au paternel foyer!
Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier!
Je pourrai dire un jour, lorsque la nuit douteuse
Fera parler les soirs ma vieillesse conteuse,
Comment ce haut destin de gloire et de terreur
Qui remuait le monde aux pas de l'empereur,
Dans son souffle orageux m'emportant sans défense,

A tous les vents de l'air fit flotter mon enfance.
Car, lorsque l'aquilon bat ses flots palpitants,
L'océan convulsif tourmente en même temps
Le navire à trois ponts qui tonne avec l'orage,
Et la feuille échappée aux arbres du rivage.[b]

Dank der liebenden Pflege der Mutter konnte der so schwach geborene Victor Hugo schon mit sechs Wochen seine erste Reise nach Marseille antreten. Jahrelang verweilte nun der später so farbenprächtige Dichter in den sonnigen, hellen, südlichen Ländern Europas. Von Marseille wurde das Bataillon seines Vaters nach Korsika, dann nach Elba gesandt. Die drei ersten Jahre seines Daseins verlebte der künftige Sänger Napoleons abwechselnd auf diesen beiden Inseln. Auf der einen stand die Wiege Bonapartes; die andere, die der Imperator nach seiner ersten Abdankung bewohnte, ward später, wie der Dichter sagt: »die erste Stufe eines tiefen Absturzes«. Im Herbst 1805 mußte der Vater seine Truppen nach Italien hinüberschiffen. Seine drei Söhne schickte er vorläufig mit der Mutter nach Paris. Während der kleine Victor zum erstenmale eine Art Klippschule besucht, steigt Napoleon bis zum Zenith seines schicksalsreichen Lebens. Er hält seinen Einzug in Wien, siegt in Austerlitz, macht einen seiner Brüder zum König von Holland, den andern, Joseph, zum König von Neapel. Der Major Hugo, den Joseph von früher her kannte, tritt nun in die Dienste des Königs von Neapel und macht sich namentlich durch die Gefangennahme des berüchtigten Räubers und Bandenführers Fra Diavolo, der zum romantischen Helden einer Auberschen Oper werden sollte,

sehr verdient. Zum Obersten avanciert und zum Gouverneur der Provinz Avellino ernannt, läßt Léopold-Sigisbert Hugo seine Familie Ende Oktober 1807 herüberkommen. Mit stiller Bewunderung erklimmt der kleine Hugo den Mont-Cenis, dessen himmelanstrebende Felsen der Aar umkreist. Von seinem Gipfel hört er die Lawinen donnern; unter seinem kindlichen Tritt knirscht der ewige Schnee. Über die heiteren Städte Norditaliens ging es nach Rom,

> Rome, toujours vivante au fond de ses tombeaux,
> Reine du monde encor sur un débris de trône,
> Avec une pourpre en lambeaux.[c]

von da nach Neapel mit seinen duftenden Ufern, an denen ein ewiger Frühling weilt, Neapel, das von dem drohenden Flammenbaldachin des Vesuvs überschattet wird. Ein Jahr lebte die Familie des Gouverneurs Hugo in Avellino mitten in einer malerischen, gebirgigen Natur. Sie wohnte in einem alten verwahrlosten Palast, dessen marmorne Säle einzustürzen drohten. Blumen sprossen aus den Mauerritzen. Die Natur schien die Kunst zu besiegen. Hier konnten die Kinder in vollen Zügen Freiheit und Licht geniessen. Keine Schule, die ihren Verstand bereichert hätte, nur die Erzählungen des Vaters, die ihre Phantasie anregten. Er erzählte ihnen von seinen Feldzügen und dem Guerillakrieg, den er mitgemacht hatte. Der künftige Dichter berauschte sich an diesen Geschichten, die den Kriegergeist in ihm weckten. Wie der kleine Astyanax bewunderte er die glänzende Uniform des Vaters; er sah mit neidischem Auge auf die flinken Husaren, wie sie im goldgestickten Wams dahinritten, und die Dra-

goner, deren Helm ein Busch von schwarzen Haaren und ein gesprenkeltes Tigerfell schmückte. Er wollte den Krieg mit seinen wilden Schrecken sehen. Schon mit fünf Jahren stand Victor Hugo im Regiment seines Vaters auf der Liste der Kadetten. Und später gedachte er immer mit Sehnsucht des Kriegshandwerks, für das er gern seinen Dichterberuf eingetauscht hätte. Seine Dichtertaten waren für ihn nur eine schwache Entschädigung:

Ah! dans une ombre obscure,
Grandir, vivre! laisser refroidir sans murmure
Tout ce sang jeune et pur, bouillant chez mes pareils,
Qui dans un noir combat, sur l'acier d'une armure,
Coulerait à flots si vermeils![d]

Die Sehnsucht nach kriegerischen Taten, nach einem Leben voller Gefahren ist der Generation eigen, die in den letzten Dezennien des XVIII. oder in den ersten des XIX. Jahrhunderts geboren wurde. Stendhal in Rouge et Noir, Musset in der Confession d'un enfant du siècle und Balzac in mehreren Romanen haben diesen Zustand meisterhaft dargelegt.

Der Herbst 1808 sah die Mutter des Dichters mit ihren Kindern wieder in Paris. Napoleon hatte den König von Neapel zum König von Spanien befördert, und der Oberst Hugo folgte seinem Protektor allein dorthin. Der kleine Victor, der die Natur bis jetzt unbewußt angestaunt hatte, fängt nun an, sie bewußt anzuschauen; er hört ihre geheimnisvolle Stimme, und dies mitten im Gewühl der französischen Hauptstadt. Mehreremale hat Victor Hugo später den merkwürdigen Ort besungen, an dem er vier sorglose Jahre seiner Jugend zubrachte. Mutter und

Kinder wohnten in einem früheren Kloster. Ein Garten, der den Kindern wie ein Park erschien, breitete sich um das Haus aus. Hohe Mauern schlossen ihn von der Außenwelt ab und machten aus dem tiefen wilden Garten — hier weit und licht wie ein Feld, dort dunkel und geheimnisvoll wie ein Wald — ein Märchenland, das die Kinder mit ihren Phantasiegebilden belebten. Blumen und Vögel waren ihre Gefährten; aber auch Spukgestalten hausten dort. In den dunklen Ecken oder in dem tiefen Brunnen glaubte der kleine Victor oft ein fürchterliches Ungeheuer zu sehen, dessen grausiger Leib ihn mit Entsetzen erfüllte. Er nannte ihn den »Tauben«; denn »dieses Ungeheuer schreit nie, aber es sieht einen aus der Finsternis mit hundert schwarzen Augen an; es ist so fürchterlich, daß man selbst nicht wagt, es anzublicken«. Bei allen phantasiereichen Dichtern findet sich dieser Anthropomorphismus der Natur. Man denke nur an Goethes Gedicht Willkommen und Abschied, als er am Abend in der Dunkelheit zur Geliebten reitet, »wo Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah«, und in dem es an einer anderen Stelle heißt: »die Nacht schuf tausend Ungeheuer«.

Das Kind war sieben Jahre alt; da sah es zum erstenmal Napoleon, dessen Geschick Hugo später so oft dichterisch verwerten sollte. Bei einem großen Fest im Panthéon war's, unter den Jubelrufen des Volkes, im Lärm der dröhnenden Trompeten, als der Knabe den Übermenschen vorüberreiten sah, stumm und nachdenklich wie ein eherner Gott. Ein anderes geniales Kind schaute auch fast zur selben Zeit den Kaiser und fühlte sich bezaubert, fasziniert, angezogen wie der Vogel von der

Schlange; er sah ihn »eisern dastehn; seine vorüberziehenden Gewalthaufen mit den unbewegten Blicken des Meisters überschauend«. Das war in Wien; und der Knabe hieß Grillparzer . . . Die Kinder des Majors wuchsen heran. Es war Zeit, daß sie endlich eine Schule besuchten. Ganz nahe bei dem Feuillantinnenkloster, in dem sie wohnten, lehrte ein alter, ehemaliger Priester die Arbeiterkinder Lesen, Schreiben, Rechnen. Aber den Knaben Hugo, die begabt waren, brachte der alte Sonderling, der, um zur Zeit der Revolution dem sicheren Tode zu entgehen, seine Köchin geheiratet hatte, noch etwas Latein bei. Außer durch diesen merkwürdigen Lehrmeister empfingen die Kinder auch durch den General Lahorie Anregung, der, zu dieser Zeit in contumacia zum Tode verurteilt, in dem Feuillantinnenkloster einen sicheren Zufluchtsort gefunden hatte. So lernten die Kinder Geschichte von einem Augenzeugen. Er überwachte ihre Arbeiten. Mit ihm soll der kleine Victor schon Tacitus gelesen haben; der epigrammatische, antithesenreiche, römische Historiker mußte auf das geniale Kind einen großen Einfluß ausüben.

Inzwischen hatte sich in Spanien die politische Situation etwas geklärt. Es herrschte Friede, wenn er auch nicht von langer Dauer war, und der frühere Oberst, jetzt General Graf Hugo, ließ zu Anfang des Jahres 1811 seine Familie nach Spanien kommen. In dem kurzen Zeitraum von sechs Wochen lernten die Kinder spanisch. Die Erinnerungen der langen Reise prägten sich tief in das künstlerische Gedächtnis des kleinen Victor ein. Den ersten Halt auf spanischem Boden machte die Familie Hugo in dem Marktflecken Ernani. Diesen Namen gab der

Dichter später dem Helden seines berühmtesten Dramas. Der zweite Halt wurde in Torquemada gemacht. Den Helden seines letzten Dramas nannte Hugo ein halbes Jahrhundert später nach diesem Orte Torquemada. In dem Gedicht Meine Kindheit hat Victor Hugo seine Reise nach Spanien besungen. Der Anblick des malerischen Irun mit seinen Holzdächern bezauberte ihn. Er stand in sprachloser Bewunderung vor der üppigen Gothik des Doms zu Burgos, an dem die Glockentürmchen wie die Ähren einer Garbe zusammengebunden sind. Er staunte über die stille Vornehmheit der Paläste «Valladolids, das stolz im Hofe den Rost an den Ketten nagen läßt.» Endlich langten die Reisenden in Madrid an. Die Familie des Generals Hugo, der inzwischen Mayordomo des Königs, Gouverneur von drei Provinzen, General-Inspektor des in Spanien stehenden Heeres, Graf von Cisuentes geworden war, bewohnte einen prachtvollen, weitläufigen Palast. Die beiden jüngeren Söhne, darunter Victor, wurden nun zur weiteren Erziehung in Madrid in das Kolleg der Nobles geschickt. Hier waren sämtliche Schüler aristokratischer Herkunft. Der Unterricht aber stand auf einer sehr niedrigen Stufe. Die Brüder Hugo, deren Vorkenntnisse gewiß höchst mangelhaft waren, wurden wegen ihres außergewöhnlichen Wissens sofort in die Prima versetzt. Die Anstalt machte einen mittelalterlichen, grausigen, düsteren Eindruck. Victor Hugo hat sich des Aufenthaltes darin immer wie eines Alps erinnert, der auf ihm lastete. Im Winter froren die Schüler, und das ganze Jahr hindurch hungerten sie. Dieses Kolleg war noch einer jener «Käfige gefangener Jugend», wie sie im XVI.

Jahrhundert der Philosoph Montaigne in seinen Essais beschrieb. So unglücklich sich der junge Victor auch fühlen mochte, so bereicherte er dort trotz allem seine künstlerische Phantasie. Die Mönche, die die Anstalt leiteten, interessierten ihn als stumme Statuen von vergilbtem Elfenbein oder als malerische Porträts eines Zurbaran. Der Nachtwächter des Kollegs, eine häßliche, in lächerlich buntfarbige Kleider eingehüllte Mißgeburt, hat später die Hauptzüge zu den grandios-grotesken Gestalten, Quasimodos in Notre Dame von Paris und Triboulets in le Roi s'amuse geliefert. (Rigoletto in Verdis gleichnamiger Oper.) Die Monotonie des klösterlichen Lebens wurde öfter durch die wilden Kämpfe gestört, die die Brüder Hugo mit den Sprossen der spanischen Granden ausfochten. Diese kindlichen Schlachten galten dem großen Kaiser. Eines Tages verwundete der spanische Gymnasiast Gubetta, Graf Belverana, ein kastilianischer Adliger, den Bruder Victor Hugos, Eugen Hugo; viele Jahre später wird in Lucrezia Borgia ein Gubetta als grausamer, listiger, mörderischer Gesell von dem Dichter auf die Bühne gebracht. Einen anderen Mitschüler, namens Elespuru, einen häßlichen, ungeschlachten Burschen mit krausem Haar, mit Krallenhänden, ungekämmt, ungewaschen, garstig und lächerlich, hat Hugo in Cromwell als Modell zu einem der vier Narren des englischen Protektors genommen. In folgenden Worten, die der Dichter dem Elespuru in den Mund legt, hat er sich für die erlittenen Prügel weidlich gerächt:

Oyez ceci, bonnes âmes!
J'ai voyagé dans l'enfer.

Moloch, Sadoch, Lucifer
Allaient me jeter aux flammes
Avec leurs fourches de fer.

Déjà prenait feu mon linge;
Mon pourpoint était roussi;
Mais par bonheur, Dieu merci,
Satan me prit pour un singe,
Et me lâcha: — Me voici!

Cromwell. III, 1.

In der alles anstaunenden, alles aufnehmenden Kindheit, die weder die wehmütige Erinnerung noch die Sorge und die Hoffnung kennt, gehen die Tage langsam vorüber. So viel Neues hatte Hugo in Spanien gesehen, und doch war das Jahr noch nicht um, als die großen Ereignisse der Geschichte wieder auf das Schicksal des zum Dichter Erlesenen ihre Wirkung ausübten. Eine der schönsten Blumen, die der Dichter später auf dem Felde der spanischen Erinnerungen pflückte, zeigt deutlich den Eindruck der damaligen Zeit und legt ein beredtes Zeugnis ab von der Herzensgüte des Generals Hugo und der bewundernden Liebe seines Sohnes. Das Gedicht findet sich in der Weltlegende; es heißt Nach der Schlacht.

Mon père, ce héros au sourire si doux,
Suivi d'un seul housard qu'il aimait entre tous
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille,
Parcourait à cheval, le soir d'une bataille,
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit.
Il lui sembla dans l'ombre entendre un faible bruit.

C'était un espagnol de l'armée en déroute
Qui se traînait sanglant sur le bord de la route,
Râlant, brisé, livide, et mort plus qu'à moitié,
Et qui disait: — A boire, à boire par pitié! —
Mon père, ému, tendit à son housard fidèle
Une gourde de rhum qui pendait à sa selle,
Et dit: — Tiens, donne à boire à ce pauvre blessé. —
Tout à coup, au moment où le housard baissé
Se penchait vers lui, l'homme, une espèce de maure,
Saisit un pistolet qu'il étreignait encore,
Et vise au front mon père en criant: Caramba!
Le coup passa si près que le chapeau tomba
Et que le cheval fit un écart en arrière.
— Donne-lui tout de même à boire, dit mon père.[e]

Der große, geheimnisvolle Garten des Feuillantinnenklosters, der beste Lehrer des Dichters, öffnete sich den Kindern von neuem. Die Familie Hugo war wieder nach Paris übergesiedelt. Der alte Priester nahm seinen sporadischen Unterricht wieder auf. Aber jetzt sorgten die zwei Brüder so ziemlich allein für ihre geistige Nahrung. Viele Stunden verbrachten sie in den Räumen einer Bücherleihanstalt, deren Besitzer, ein alter, sonderbarer Kauz, der Hoflieferant der lesegierigen Mutter war. Diese glaubte, die freieste Erziehung sei die beste, ein Buch könne nur die Schlechten verderben, und die unschuldigen Augen lasen neben schönen Werken auch allerlei nichts weniger als kindliche Bücher. Vergebens bemühte sich der Direktor des Napoleongymnasiums, die Kinder in seine Anstalt aufnehmen zu dürfen. Die Knaben hatten eine so trübe Erinnerung an das Madrider Gymnasium

zurückbehalten, daß sie die Mutter flehentlich baten, ihnen ihre wiedergewonnene Freiheit nicht zu nehmen. Lange schwankte die Mutter; schließlich aber entschloß sie sich, den Kindern die Freiheit zu lassen. Wunderschön hat Victor Hugo in Strahlen und Schatten die wirklichen Geschehnisse jener Tage in Poesie umgesetzt. Sorgenvoll geht die Mutter in dem sommerprächtigen Park einher, und das lichte Paradies, die sich ihres Lebens freuenden Blumen, Blüten, Gesträuch und Schilf, die linden Winde sprechen zur Seele der Mutter und flüstern ihr zu: Laß uns dieses Kind.

»Laisse-nous cet enfant, pauvre mère troublée!
Cette prunelle ardente, ingénue, étoilée,
Cette tête au front pur qu'aucun deuil ne voila,
Cette âme neuve encor, mère, laisse-nous la!
Ne va pas la jeter au hasard dans la foule.
La foule est un torrent qui brise ce qu'il roule.
Ainsi que les oiseaux les enfants ont leurs peurs.
Laisse à notre air limpide, à nos moites vapeurs,
A nos soupirs, légers comme l'aile d'un songe,
Cette bouche où jamais n'a passé le mensonge,
Ce sourire naïf que sa candeur défend!
O mère au coeur profond, laisse-nous cet enfant!
Nous ne lui donnerons que de bonnes pensées;
Nous changerons en jour ses lueurs commencées;
Dieu deviendra visible à ses yeux enchantés;
Car nous sommes les fleurs, les rameaux, les clartés,
Nous sommes la nature et la source éternelle
Où toute soif s'épanche, où se lave toute aile.»[f]

Trotz des errungenen Sieges waren aber die Tage

der Freiheit für die Kinder gezählt. Wieder griff die Geschichte in ihr Leben ein. Die wenig gefestigte Herrschaft Joseph Bonapartes ging mit raschen Schritten ihrem Ende entgegen. Und sobald der König stürzt, stürzen seine Kreaturen mit ihm. Das napoleonische Kaiserreich zerbrach. Der General Hugo wurde seiner Würden und Ämter entsetzt. Die Zukunft war nun ungewiß. Es galt jetzt, den Söhnen ein gediegenes Wissen zu geben; sie sollten sich für das Examen der polytechnischen Schule[8] vorbereiten, um später eine sichere, angesehene Stellung erwerben zu können. Die Brüder Hugo besuchten nun eine Vorbereitungsanstalt, in der vorzüglich Mathematik und Naturwissenschaften gelehrt wurden; außerdem folgten sie noch einigen Unterrichtsstunden in einem Gymnasium. Der junge Victor gab sich mit besonderer Liebe der Physik hin, deren greifbare, wunderbare Vorgänge seine Phantasie ansprachen. Die Mathematik war ihm wie auch einigen anderen Dichtern recht sympathisch; nur die Philosophie, die allerdings damals in den Gymnasien und ähnlichen Lehranstalten streng dogmatisch gelehrt wurde, war ihm zuwider.

Übrigens war Victor während der drei Jahre von 1815—18, die er in der Anstalt zubrachte, wenn auch kein eifriger Schüler, doch schon ein vielbeschäftigter Dichterlehrling. Seine Mutter, weit entfernt, ihm das poetische Handwerk zu verleiden oder gar zu verbieten, ergötzte sich an den noch ungelenken Versuchen ihres jüngsten Sohnes; sie schlug ihm sogar Themata und Stoffe vor. Auch der General Hugo war dem litterarischen Handwerk prinzipiell nicht abgeneigt. Er hat selbst

eine ziemliche Anzahl von mittelmäßigen Gedichten hinterlassen. Schon in dem Klostergarten der Feuillantinnen hatte Victor in seiner Eigenschaft als Dramaturg eines Puppentheaters Das Verwunschene Schloß, ein Märchenspiel, gedichtet. In der Schule waren selbst die Lehrer vom poetischen Dämon erfaßt; sie reimten alle. Hugo konnte also seine dramatische Tätigkeit ungehindert entfalten. Seine Mitschüler nahmen die Stelle der Pappfiguren ein. Das Repertoire bestand gewöhnlich aus napoleonistischen Stücken mit vielen Schlachten und glänzenden Uniformen aus Gold- und Staniolpapier. Außerdem schrieb Hugo noch elf Hefte »vermischter« Gedichte, worin sich Oden, Satiren, Episteln, größere Gedichte, Tragödien, Elegien, Idyllen, Nachahmungen Ossians, metrische Übersetzungen von Vergil, Horaz, Lucanus, Ausonius, Martialis, Romanzen, Verserzählungen, Epigramme, Madrigale, Impromptus, sogar Rätsel und Logogryphen befanden. Er verfaßte auch eine komische Oper. Mit jedem gefüllten Heft entwickelten sich sein Geschmack und seine Selbständigkeit mehr, so daß er immer das Vorhergehende als ungenügend verbrannte oder ausstrich. Auf den Deckel eines Heftes schrieb er: »Ein gebildeter Mensch darf alles darin lesen, was nicht durchgestrichen ist.« In diesem Heft war eben alles durchgestrichen. In einem anderen lesen wir am Ende einer Erzählung ohne Überschrift: »Wer hierzu eine Überschrift findet, den beneide ich; ich frage mich vergeblich, was ich hier eigentlich habe behandeln wollen.« Bei einem Kind von dreizehn, vierzehn, fünfzehn Jahren erwartet man keine Originalität. Der junge Dichter lernt sein poetisches Handwerk; er übt an sich strenge Kritik, und doch

begegnet man besonders in seinen Übertragungen aus den lateinischen Dichtern nicht selten schönen, volltönenden Versen. In seinen selbständigen, oder besser gesagt, in seinen nicht übersetzten Werken findet man ihn noch ganz befangen in den literarischen, politischen und religiösen Traditionen des XVIII. Jahrhunderts, die er von seiner Mutter empfangen hat. Voltaire, der Tragödiendichter und Verfasser sehr witziger Verse, der monarchistische Bürger und skeptische Philosoph ist sein Mann. Es mutet wunderbar an, daß der Dichter Hugo, der sich später durch die Wucht des Ausdrucks und die satten Farben seines Stils auszeichnet, hier bisweilen als galanter Rokokomusensohn auftritt. Einem schlechten Schriftsteller widmet er folgendes Epigramm:

Tu dis, Lubin, dans tes doctes ouvrages,
Que des mauvais auteurs on devrait se venger
En les noyant. L'avis sans doute est des plus sages;
Mais, mon ami, sais-tu nager?[9]

Oder er schreibt einmal bei einem Diner folgendes Impromptu:

D'attraits ravissants pourvue,
Seule elle réunit tout;
Ses appas charment la vue
Et chacun vante son goût.

Sa peau veloutée et fraîche
Joint toujours la rose au lys.
Ce pourrait être Phyllis, —
Si ce n'était une pêche.[9]

Bald wagte es der angehende Dichter, sich an den akademischen Wettbewerben zu beteiligen; er bewarb sich um literarische Preise und wurde mit einer kleinen Schar junger Schriftsteller bekannt. Er verzichtete endgültig auf regelrechte wissenschaftliche Studien und entschloß sich mit sechzehn Jahren, ausschließlich seinem literarischen Beruf zu leben. Er verläßt die Lehranstalt, wirft sich als Literat in die Schanze, und einige Monate später im Jahre 1819, ist der siebzehnjährige Dichter Magister der Blumenspiele in Toulouse sowie Begründer und Redakteur einer neuen, vielbesprochenen Zeitschrift.

Auf dem Deckel des letzten Heftes, in welches der Schüler seine dichterischen Versuche niederschrieb, liest man: »Dummheiten, die ich vor meiner Geburt machte.« Darunter hat Hugo ein Ei gezeichnet, in dem man etwas Unförmiges, Häßliches sieht; unter dem Ei steht das Wort: Vogel. Diese barocke Zeichnung ist ein greifbares Symbol des noch nicht flüggen Dichters. Der Adler ist zuerst ein formloses, gefangenes Ding, und später schwebt er im reinen Äther über Berg und Tal mit ausgebreiteten Schwingen.

ZWEITES KAPITEL.

Die Oden. — Der Einfluß Chateaubriands. — Die Balladen.

Den ersten Anflug nahm Victor Hugo im Jahre 1822 mit seinen Oden und vermischten Gedichten. Diese Sammlung erschien im Oktober 1826 neu aufgelegt und durch Balladen vermehrt, und im August folgenden Jahres wurde die verbesserte Ausgabe in ihrer jetzigen Form herausgegeben. Darin findet man im Keim die Eigenschaften, die sich später so glänzend entwickelt haben, alle Elemente des Hugoschen Genies, deren der junge Dichter sich noch nicht bewußt ist, die er noch nicht beherrscht . Man begegnet darin neben rein lyrischen auch elegischen, epischen, satirischen Gedichten. Alle Saiten der Leier vibrieren schon unter der Hand des Künstlers.

Sehr bezeichnend für Hugo ist es, daß von den vierundzwanzig Oden, die die erste Auflage (1818—1822) umfaßte, die meisten ein Thema aus dem öffentlichen Leben behandeln. Sie besingen ein politisch oder geschichtlich bedeutendes Ereignis, die Ermordung des Grafen von Berry,

des Sohnes des späteren Königs Karls X., oder die Geburt des Grafen von Chambord, des Sohnes des Ermordeten; sie brandmarken die schaurigen Taten der Revolution; sie preisen den Heldenmut der Opfer der Schrekkenszeit. Alle diese Werke sind aufrichtig; sie entstehen unter dem Druck einer bewegten Überzeugung. Charakteristisch ist dafür die Ode über die Wiederherstellung der Statue Heinrichs IV. Die Revolution hatte in ihrem Tyrannenhaß das Reiterdenkmal des populärsten französischen Königs vernichtet. Ludwig XVIII. ließ ein neues gießen. Ein mit Ochsen bespannter Wagen führte den ehernen Koloß nach dem Pont-Neuf. Aber die Brücke ist steil, die Tiere können nicht mehr vorwärts. Da spannt sie das Volk aus, und mit großem Jubel ziehen tausend Hände die Statue an ihren Bestimmungsort. Der junge Dichter, der zufällig vorbeigeht, greift mit an. In jener Stunde fühlt er mit dem Volke; er ist auch ein Sohn des geliebten Ahnen; dort stehen die ehrwürdigen Türme des Domes zu Notre-Dame; unten fließt die Seine und bespült die Grundpfeiler des Louvre, des Königspalastes, den auch Heinrich IV. einst bewohnte. Seine Ode ist der Ausdruck der Stimmung des ganzen Volkes, die auch ihn mächtig ergriffen hat. Sein Herz führt ihm die Feder. In einem anderen Gedicht reicht er dem jungen Märtyrer der Revolution, dem Dauphin Ludwig XVII. Palmen dar. In einem dritten schildert er mit Bitterkeit den ungeheuren Lauf des verderbenbringenden Meteors, den er noch Buonaparte nennt. Die monarchistischen Gefühle, die ihm seine Mutter eingeflößt hat, herrschen noch in seinem Herzen. Später, im Mannesalter, macht sich der Einfluß seines republikanischen Vaters geltend. Im Jahre 1822

erinnert er sich noch des letzten Verses seiner königstreuen Tragödie, Irtamène, die er auf der Schulbank verfaßt hat:

Quand on hait les tyrans, on doit aimer les rois.

Man muß diesen ersten vom Dichter in seine Werke aufgenommenen Oden eine bewunderungswürdige Harmonie des Rhythmus, einen lebensvollen Schwung zuerkennen. Als sich Victor Hugo in den Jahren 1817, 1819 um den Dichterpreis, den die französische Akademie aussetzte, beworben hatte, konnte er nur gereimte Prosa einreichen. Dem Dichter, der 1817 erst »drei Lustren« zählte, gaben die Preisrichter nur eine ehrenvolle Erwähnung als Ermutigung. Die eingereichten Gedichte waren ohne Leidenschaft geschrieben; aber nicht Hugo, sondern die Akademie war schuld daran. Wie konnte sich der Jüngling für die vorgeschriebenen Themata begeistern? Wie das Studium den Menschen in allen Lebenslagen glücklich macht. Oder: Über die Einrichtung des Geschworenen-Gerichts. Oder: Über die Vorteile des gegenseitigen Unterrichts.

Nachdem Hugo solche abstrakte Aufsätze ohne Lust, ohne Gelingen zu reimen versucht hatte, kam er bald zu den echten Quellen der Poesie zurück: zu der Liebe mit ihren verschiedenen Schattierungen: Vaterlandsliebe, religiöses Gefühl, Liebe oder Haß.

Bei dieser Entfaltung seines Talents übte besonders ein Dichter den entschiedensten Einfluß auf ihn aus, der geniale Begründer der französischen Literatur des XIX. Jahrhunderts: »Wenn ich ihn (Victor Hugo) recht

betrachte, sagt Goethe, so sehe ich wohl, wo er und andere frische Talente seinesgleichen herkommen. Von Chateaubriand kommen sie her, der freilich ein sehr bedeutendes rhetorisch-poetisches Talent ist.«[10]

Gegen die beinahe tyrannische Herrschaft des Verstandes am Ende des XVIII. Jahrhunderts hatte Chateaubriand, ohne sich um die Gefahren des Lächerlichseins zu kümmern, die Rechte der Seele, des künstlerischen und religiösen Gefühls verteidigt. In René hatte er die sehnsuchtsvolle Wehmut der Epigonen der Revolution dargelegt. In dem Genius der christlichen Religion hatte er auf die wunderbare Poesie der Bibel, auf die Lebendigkeit der christlichen Anschauung, auf den idealen Wert des religiösen Mittelalters, das man bisher schlechtweg als eine Epoche der Barbarei und der Finsternis bezeichnet hatte, hingewiesen. In seinem Epos Die Märtyrer, sowie in seinen kleineren Novellen, Atala, der Letzte der Abenceragen, hatte er die Vielseitigkeit der Natur unter den verschiedenen Himmelsstrichen gezeigt. Er hatte nach allen Richtungen hin den Kreis der Anschauungen erweitert, in der Geschichte die objektive Wertschätzung der jeweiligen Epoche und Zivilisation, der Sitten, in der Kritik das Studium der Schönheiten eines Schriftstellers, also seiner Originalität, an Stelle der hämischen, witzigen, spöttelnden negativen Kritik der Fehler empfohlen; er hatte Homer und der Bibel, dem hellenischen Wunder der griechischen Zivilisation und dem naiven, tapferen Barbarenmut, der öden Erhabenheit des heiligen Bodens und der wollüstigen Üppigkeit der Tropennatur, der Troubadourpoesie und

dem Volkslied, der Akropolis und den gotischen Kathedralen ein schwungvolles Loblied gesungen.

Chateaubriand hat dem Gefühl, der Phantasie aller begabten Schriftsteller des französischen XIX. Jahrhunderts Nahrung gegeben. Victor Hugo soll mit vierzehn Jahren gesagt haben: »Chateaubriand will ich sein oder nichts.« Von ihm begeistert, schreibt der junge Dichter seine biblischen, seine exotischen Oden, Jehovah, Moses auf dem Nil, Das Mädchen von Otaheiti. Die späteren Auflagen der Oden zeigen den Einfluß Chateaubriands noch deutlicher. Hugo widmet ihm ganze Gedichte; er macht sich zum beredten Echo seiner Worte, wie in dem Gedicht: Die Leier und die Harfe, in dem der Dichter in wunderbarem Wechselgesang die antike, heidnische, naive Poesie der modernen, christlichen, sentimentalen entgegensetzt. Von dem Verfasser der Märtyrer, dem genialen Vorläufer eines Hamerling, eines Sienkiewicz, sind das Lied der Arena, das Lied des Zirkus und das Lied des Turniers eingegeben. Allmählich dringt das von Chateaubriand wieder zum Leben erweckte Mittelalter in die Gedichte Victor Hugos ein; und die letzten Auflagen seiner Oden, Ende der zwanziger Jahre, sind mit Balladen bereichert, die die Romantik des Mittelalters in Kunst und Leben, die Romantik des Mittelalters mit seinen Feen und Sylphen, Kobolden und Hexen, mit seinen grellen Kontrasten an Stelle der klassizistischen Anschauung, der antiken Mythologie setzt. In einer Ode erhebt der Dichter einen flammenden Protest gegen »die schwarze Bande«, die Käufer der adligen Güter zur Zeit der Revolution, die alle prächtigen Denkmäler, alle ehrwürdigen Zeugen des

Mittelalters, der Vergangenheit barbarisch vernichtet haben.

In diesen Balladen voll Rhythmus liegen schon alle Elemente des Romantismus: Beweglichkeit des Verses, dramatische Handlung, grelle Farben, Originalität des Ortes und der Zeit und darüber ausgebreitet etwas Wehmutsvolles in der Grundstimmung. Diese Gedichte klingen immer, so farbenfreudig sie auch sein mögen, in Moll aus. In der Vorrede zur ersten Auflage hatte der noch nicht zwanzigjährige Dichter geschrieben: »Die Poesie besteht nicht in der Form der Idee, sondern in den Ideen selbst. Die Poesie ist der innerste Kern aller Dinge.« Weiter schrieb er darin: »Die Bewegungen einer Seele sind für die Poesie nicht minder fruchtbar, als die Revolutionen in einem Reiche.« In diesen Worten hat Victor Hugo den Charakter dieser ersten Gedichtsammlung richtig gezeichnet. Neben Oden objektiven Inhalts befinden sich darin einige sanfte, idyllische Liebes- und Naturlieder. Der Dichter singt der Natur das keusche Brautlied seiner ersten Liebe mit taufrischen Klängen vor; er läßt die Mutterliebe harmonisch in der Elegie erklingen, die er die Großmutter betitelt; er erzählt malerisch seine umherirrende Jugend.

Aber die großartigsten Schöpfungen in diesem Erstlingswerk sind diejenigen Gedichte, in denen er nach seinen Worten »den innersten Kern der Dinge« erfaßt hat und dies dank der Bewegungen, welche die geschichtlichen Revolutionen in ihm verursacht haben. Schon in diesem zornerfüllten Buonaparte fand Hugo das innerlich notwendige Bild, um das Schicksal des Riesen zu beleuchten. Gefangen gehalten wird Buonaparte auf

einer vom Meer gefangenen Insel, zertrümmert muß er seine letzten Jahre auf einem Felsen zubringen, der als alleiniger Zeuge einer zertrümmerten Welt emporragt. Einige Jahre später sieht Hugo schon ein, daß die Geschichte einem Napoleon gegenüber keinen Haß mehr kennt. Seine poetische Anschauung ist nicht mehr einseitig; der Dualismus, der für Hugo wie für andere große Dichter eine Quelle echter Poesie war, der Dualismus im Leben Napoleons, die Antithese dieses emporklimmenden Lebens und des Absturzes steigen vor seiner schöpferischen Phantasie auf, und er schreibt das breit angelegte, großzügige, großartige Gedicht: Die beiden Inseln, Korsika und St. Helena, der glänzendste Aufschwung, der tiefste Fall. Wie bekannt, schätzte Goethe dieses Gedicht ganz besonders, weil, wie er sagt, die Bilder darin wahr seien, und weil Hugo seinen Gegenstand mit sehr freiem Geiste behandelt habe. Das Leitmotiv ist der Vergleich Napoleons mit einem hohen Berge. Wenn man ihn von unten sieht, so bewundert man seinen glänzend grünen Mantel; die Wolken bilden eine Krone um seinen Gipfel. So erhaben und mächtig der Bergriese ist, so kann ihn doch der Blitz von unten treffen und seine Pracht vernichten. Goethe lobte an dem Gedicht das Objektive. Die schönsten lyrischen Schöpfungen Hugos entbehren nie des festen Bodens der Realität; aber sie rufen trotzdem in uns unbegrenzte Stimmungen und Schwingungen wach.

Dies erste Buch eines Anfängers ist zum Verständnis des Dichters ebenso unentbehrlich wie die Geschichte seiner Kindheit. Die unregelmäßige Erziehung, die ihm zuteil wurde, kam seiner dichterischen Phantasie

zugute. Wäre seine Mutter nicht so lesebegierig gewesen, so hätte auch Hugo sich nicht diese frühzeitige, erstaunliche Belesenheit angeeignet. Er durchwanderte, wie er sagt, die Welt vor dem Leben. Die Natur bereicherte seinen Geist mit den schönsten, vielseitigsten Bildern; die Geschichte strömte ihm von allen Seiten zu. Daher könnte man das erste Werk Hugos mit einem Kreuz vergleichen, dessen Strahlen nach allen Richtungen hinweisen. Sein Wirken erweitert sich in den nächsten Jahren, sein Genie vertieft sich. Statt der Führer einer kleinen literarischen Gemeinde zu bleiben, ergreift er nun das Szepter der französischen Literatur. Statt die Gefühle einer politischen Partei auszudrücken, wird er allmählich zum Herold seines Volkes.

DRITTES KAPITEL.

Die romantische Schule. — Die Vorrede zu Cromwell. — Cromwell. — Die Orientalen.

Die Oden und Balladen, die den ersten Band der gesammelten Werke Hugos bilden, haben uns schon verschiedene Seiten seines Talents im Keim gezeigt; die Oden die beredsame, bewegte Seite, die Balladen, die malerische, objektivere. Die Oden, mit ihrer klassischen, breit angelegten Form, gelangen im Vortrag zur vollständigen Wirkung; die Balladen, mit ihrer biegsamen, schmiegsamen Gestalt, sind meist Lieder, die des Komponisten harren. Eigentlich finden sich in diesem Erstlingswerk klassische und romantische Elemente vereinigt.

In der Zeit zwischen der Entstehung der ersten Oden, 1818—*22*, und der Balladen, 1823—28, ist das Bewußtsein der jungen Schriftsteller kräftiger geworden. Der Widerstand ihrer literarischen und politischen Gegner hat sie gezwungen, ihren Standpunkt zu behaupten. Man hat sie zuerst Romantiker gescholten, und Victor Hugo erklärte, das Wort wäre ihm unbekannt, jedenfalls bedeutungslos. Allmählich haben aber die Romantiker das frü-

here Scheltwort als Lob wieder aufgenommen und haben grundsätzlich Romantiker sein w o l l e n. Aus einer dichterischen Stimmung ist eine literarische Schule geworden.

Der literarische Kampf zwischen alternden oder altgeborenen Schriftstellern und den jungen, ungestümen Dichtern der neuen Schule wiederholt sich in den politischen Kämpfen der damaligen Zeit, nur umgekehrt; die literarischen Revolutionäre sind zunächst Anhänger der konservativen, religiösen Partei, während die literarischen Konservativen der revolutionären, liberalen, skeptischen Partei angehören. Eine natürliche, aber eigentümliche Verschiebung der literarisch-politischen Anschauungen hat sich vollzogen. Rousseau, der Vorläufer der Revolution, der plebejische Draufgänger, der nivellierende Demokrat, ist wegen seines Pathos und der Lyrik seiner Gefühle zum literarischen Vorgänger der aristokratischen Ansichten huldigenden romantischen Partei geworden, während der aristokratische, monarchistische Voltaire der Abgott des republikanischen Bürgertums ist. Die Anhänger des Genfer Pathetikers bilden eine Minorität, eine Aristokratie. Man hat ausgerechnet, daß in den Jahren 1817 bis 1824 24 000 Exemplare (492 500 Bände) der Werke Rousseaus und 71 600 Exemplare (4 698 000 Bände) der Werke Voltaires verkauft wurden. Während die Neuerer aber von J. J. Rousseau nur sein eigenstes Wesen, das beste seines Werks, die Befreiung der individuellen Empfindung, das Erschließen der lyrischen Quelle verwerten, wird Voltaire von seinen Anhängern auf eine ziemlich gefährliche Art geschätzt und geliebt. Sie bewundern nicht das Grundelement seines Genies wie bei Rousseau. Von dem umfassenden Geist Voltaires

behalten die Liberalen eigentlich nur den Witz; aus seiner breit angelegten, historisch begründeten Toleranz schöpfen sie nur die antiklerikale, negative Tendenz. Es wiederholt sich mutata mutandis unter der Restauration in Frankreich, was sich ein halbes Jahrhundert zuvor in Deutschland ereignet hatte. Nach der schöpferischen Aufklärung Lessings kam die seichte, öde Aufklärung der flachen Rationalisten, die die Sturm- und Drangperiode heraufbeschwor. Soll man, wie es vielfach versucht wurde, in das Studium dieser literarischen Krisis in Frankreich das anthropologische, oder ethnologische Moment hineinmischen?[11] Vor etwa zwanzig Jahren baute ein kühner Schriftsteller die ganze französische Literaturgeschichte auf dem Gegensatz des keltischen und des römischen Elements, des Witzes und der Rhetorik auf. In dieser Theorie vertreten die Romantiker das römische Element, während ihre Gegner die Vertreter des Keltischen sind. Allerdings ist das richtig, wenn man den Wörtern römisch und keltisch die für die Theorie nötige Bedeutung beilegt. — Konstruiert man wieder mit anderen Forschern die französische Literaturgeschichte auf dem Gegensatz von romanisch und germanisch, so müßten die Hauptvertreter der romantischen Strömung germanischer Rasse sein. Aber eine rein materialistische Erklärung der romantischen Literatur kann man sehr gut entbehren, wenn man nach der alten Methode verfährt und untersucht, welche politischen, literarischen und künstlerisch exotischen Einflüsse auf die romantische Strömung ihre Wirkung ausgeübt haben. Und, was Hugo speziell angeht, inwiefern hängt seine Entwicklung von diesen wirklich greifbaren Einflüssen ab?

Wir haben schon im ersten Kapitel im allgemeinen zu zeigen versucht, wie günstig für die Dichter, und besonders für Victor Hugo, der Zeitpunkt war, in dem er an die Öffentlichkeit trat. Mit dem Sturz Napoleons, 1815, war das Zeitalter der großen Revolution abgeschlossen. Nach der aufräumenden, negativen Epoche war die Zeit gekommen, in der Napoleon den modernen Staat geschaffen, Verwaltung, Gerichtswesen, Unterricht auf einer festen, modernen Basis eingerichtet hatte. Durch die Gründung des Institut de France mit Reorganisation der fünf Akademien hatte er der Wissenschaft, durch die Organisation der Gymnasien und Reorganisation der Universitäten dem Unterricht der aristokratischen und bürgerlichen Klassen, durch die Codifizierung des Napoleonischen Gesetzbuches und durch Organisation der Staatskirche dem gesamten sozialen Leben ein festes Fundament gegeben. Darin lag der praktische Wert seiner Regierung. Die späteren Revolutionen haben an dem Unterbau des Staates wenig geändert. Ferner hatten Napoleons Feldzüge den Franzosen das Ausland — Landschaft und Kultur, Literatur und Sitten — erschlossen. Die Festungen, in die sich das alte Regime geflüchtet hatte, nämlich die Salons mit ihren geistreichen, gemütsarmen Gesprächen hatte Napoleon geschleift. Diese gesellschaftlichen Nebenherrschaften duldete er nicht. Eine Frau von Staël mußte Frankreich verlassen, und von ihren Reisen brachte sie neue Anschauungen, neue Empfindungen, neue Quellen der Bewunderung heim, die vielfach mit den Ideen des späterenRomantismus zusammentreffen. Die despotischen Verbote Napoleons, die die Beredsamkeit, die Presse, die

Geschichte gehemmt hatten, erzielten nach seiner Abdankung ihre Wirkung. Alles nämlich, was bis dahin durch die Schleusen der präventiven Zensur aufgehalten worden war, ergoß sich nun frei. »Facit indignatio versum«, diesen alten Ausspruch fanden wir in einigen der bedeutendsten Gedichte der Oden Hugos, z. B. in Buonaparte, bestätigt. Aber die anderen Oden sind auch Werke der Begeisterung, meistens der geschichtlichen Begeisterung und behandeln Themata aus dem öffentlichen Leben, die unter Napoleons Regierung streng verboten waren. Schon durch die ersten Gedichte Hugos geht eine Kampfesstimmung, die ein Dichter einige Jahre früher nicht ungestraft hätte ausdrücken dürfen. Diese Catilinarische Stimmung breitet sich während der Restauration nicht nur in den öffentlichen Reden der Politiker oder Gelehrten, nicht nur in den metrischen Werken, sondern auch in der Prosa, in den Pamphleten eines Paul Louis Courier, in den Vorreden Victor Hugos aus. Und so erklärt sich, daß die Restauration trotz ihrer reaktionären Tendenzen von den Anhängern einer neuen, wiedergeborenen Literatur verteidigt wurde. Das monarchistische legitimistische Prinzip trug dazu bei, die Geschichte des Volkes, die nationale Tradition in die Literatur hineinzubringen; das dogmatisch kirchliche Prinzip verhalf dem religiösen Empfinden in seinen ethischen und künstlerischen Elementen zur Herrschaft; und endlich — da wäre für die Kämpen des Germanentums in der Anthropologie der Hauptpunkt — indem die Restauration mit der demokratischen Richtung der Revolution brach, half sie eine Literaturschule konstituieren, die aus Aristokraten oder aristokratisch gesinnten Dich-

tern bestand. Die Literatur der Restauration (1815—30) ist also zugleich reaktionär und fortschrittlich; sie wirkt gleichsam g e g e n und f ü r etwas. Sie wirkt gegen das philosophische Werk des französischen XVIII. Iahrhunderts, insofern diese Philosophie der Poesie schädlich war; sie wirkt gegen die Vertreter der klassizistischen Richtung, weil sie immer mehr die Dichtkunst als eine rein formelle Technik betrachten. Der Fortschritt der französischen Romantik ist ein Zurückgreifen auf die ewigen Gesetze des dichterischen Schaffens, auf die innere, wahre Poesie, die von Eingebung und Begeisterung, nicht vom guten Geschmack und von Nachahmung lebt. Dieses Prinzip, das die Meisterwerke eines Lamartine, Hugo, Vigny, Musset bekunden, ist an und für sich eher klassisch als romantisch zu nennen. Gewiß, wenn man die gesamte Geschichte der Weltliteratur betrachtet. Aber eine ewige Wahrheit erhält von der zeitlichen und örtlichen Umgebung, in die sie hineingesprochen wird, ihre besondere Färbung. Die realistische Schule von 1660 — Molière, La Fontaine, Racine, Boileau — sagte: »Et maintenant il ne faut pas quitter la nature d'un pas;« und diesen Ausspruch der französischen Klassiker muß man als eine Abkehr vom vorangehenden Romantismus mit seinen zwei Ausläufern, die preziöse und burleske Richtung, verstehen. Die Stürmer und Dränger warfen sich zu Naturaposteln auf. Die deutsche romantische Schule glaubte auch tiefer als die vorangehenden Schulen in die Natur einzudringen, weil sie nicht nur die Licht-, sondern auch die geheimnisvollen Nachtseiten der Natur in den Kreis der Poesie zog. Heine ließ sich nicht gern und läßt sich nicht leicht in das Jung-Deutschland ein-

reihen, vielleicht weil dieser Schule vor allem Natur fehlte.

Das Romantische ist eine der vielen äußeren Erscheinungen der Poesie. Bei den meisten romantischen Dichtern, in Deutschland wie in Frankreich, ist die Romantik nur ein malerisches Gewand, das sie für längere oder kürzere Zeit um ihre Schultern werfen und dann wieder abstreifen. Es gibt nicht viele Novalis oder Lamartine, bei denen die Romantik das ganze Wesen einnimmt und durchdringt, bei denen die Romantik eine poetisch-philosophische Grundanschauung ist, die in eine wunderbare Sehnsucht ausklingt. Der französische Romantismus, wie er sich als Schule etwa von 1826 bis 1843 behauptet, ist schwer zu bestimmen, weil sich in ihm verschiedene Tendenzen vereinigen, einmal die Sturm- und Drangstimmung, ferner die Hauptcharaktere der ersten und zweiten deutschen romantischen Schule und endlich (nicht von vornherein) einige Eigenschaften, die sich auch im Jung-Deutschland wiederfinden. Nachdem all diese verschiedenen Elemente gegoren haben, nachdem die ersten Gedichte Lamartines, Hugos, Vignys erschienen und von der Aristokratie des Geistes als die bedeutendsten Werke der damaligen französischen Literatur anerkannt worden sind, ist der Augenblick gekommen, wo die neue Schule Farbe bekennen und nach der Gepflogenheit eine Art Proklamation, ein Manifest, in die Welt schleudern muß.

Victor Hugo schrieb also 1827 die programmatische Vorrede zu seinem Drama C r o m w e l l. Beispiel und Theorie sollten in diesem Werk die romantische Schule öffentlich und feierlich einweihen. In der Literatur wie anderswo finden Einweihungen manchmal in unvollen-

deten, bisweilen auch in schon seit einiger Zeit fertigen Gebäuden statt. So auch hier. Die romantische Schule war schon konstituiert, das romantische Theater nicht.

Die Vorrede zu Cromwell ist vor allem eine rasch hingeworfene Kriegserklärung, für die sich der Dichter viel Material aus Büchern holte. Vieles ist in ihr nicht stichhaltig. Aber was damals den enthusiastischen Beifall der jungen Schriftsteller entfesselte, war der hinreißende Schwung, die Entschiedenheit, mit der Hugo eine veraltete Kunstanschauung verwarf, und die Begeisterung, mit der er die wirklich schönen Schöpfungen der Weltliteratur im allgemeinen und des Dramas im besonderen zu preisen wußte. Die Kraft seines Hasses wie seiner Begeisterung war schon an und für sich etwas Neues. Den Gegnern des Romantismus erschienen Begeisterung und Zorn gleich geschmacklos. Die Nachahmung der Schriftsteller, die der gute Geschmack als Muster aufgestellt hatte, oder die witzige Ironie, die durch kleinliche Sticheleien die wirklich Großen herabzusetzen sucht, das waren für sie die erlaubten Werkzeuge eines gebildeten Schriftstellers. Die reine Begeisterung des jungen Goethe für Homer, Klopstock, Rousseau, Ossian galt den philiströsen Köpfen damals auch als Schwärmerei. Und doch, wie schön war sie! An den Bewunderten erkennt man den inneren Wert des Bewunderers. In der Vorrede zu Cromwell ragen besonders drei Werke aus all den anderen menschlichen Schöpfungen hervor: die Bibel, Homer, Shakspere. Aber außer diesen drei Meisterwerken menschlichen Geistes, die Hugo als die charakteristischen Höhepunkte der Entwicklung der Menschheit ansieht, schätzt er auch,

und zwar meistens ganz richtig, die Hauptvertreter der verschiedenen Literaturen Griechenlands, Italiens, Spaniens, Frankreichs und Deutschlands. Diesen allgemeinen Überblick über die Literatur gibt Hugo in seiner Vorrede, um die These aufzustellen, daß die Entwicklung der Literatur seit der Erschaffung der Welt nach dem Drama zu fortschreite, daß das Drama die Mündung sei, in die die ganze Poesie hineinströme. Diese Theorie der sich im Laufe der Jahrtausende vollziehenden Umwandlung: der epischen Lyrik zur Epik, der Epik zum Drama, — Bibel (Genesis) Homer, Shakspere — die mit dem Übergang der vorgeschichtlichen Zeit zur Antike, der Antike zum modernen Zeitalter zusammenfällt, eine Umwandlung, die sich auch in den verschiedenen Literaturepochen jedes Volkes in kleinerem Maßstabe wiederholt, diese Theorie ist eine unhaltbare Behauptung, die Hugo unter anderem auch zu der Meinung führt, das griechische Drama sei epischer Natur.

Was der Vorrede ihren Wert verlieh, war vorzüglich der kritische, zerstörende Teil, worin er, wie er sagte, das literarische Ancien Régime ein für allemal abschaffen wollte. Diese Ideen waren nicht neu. Schon Diderot, Lessing, Frau von Staël, Wilh. Schlegel, Manzoni, Benjamin Constant in der Vorrede zu seinem Wallstein 1823—25, Stendhal in seinem Buch über Shakspere und Racine hatten einige von ihnen vorweggenommen. Nachdem Hugo sich eine zeitlang mit ihnen getragen hatte, faßte er sie alle zusammen und drückte sie in einem klaren, anschaulichen, lebhaften Stil aus.

Man soll auf dem Theater an Stelle der abstrakten Leidenschaften Charaktere hinstellen. Von den drei Ein-

heiten ist nur die Einheit der Handlung die einzig wichtige und notwendige. Die anderen kann man beobachten, wenn die Einheit der Handlung dadurch an Strammheit und Kraft gewinnt. Man muß dem Genie absolute Freiheit lassen. Keine Regeln, keine Konvenienzgesetze, durch welche die Leute des guten Geschmacks uns schon um so viele Schönheiten gebracht haben. Das Genie darf keine anderen Regeln als die der Natur kennen. Diese Meinung drückt Hugo in einem Satz aus, der der französischen Kritik unbestimmt erscheint, der aber doch die zwei Hauptbedingungen eines dichterischen Werkes sehr genau aufstellt. »Es gibt weder Regeln noch Muster, oder vielmehr es gibt keine Regeln als die allgemeinen Gesetze der Natur, die das ganze Gebiet der Kunst beherrschen, und die speziellen Gesetze, die für jedes Werk aus den Bedingungen bestehen, die aus dem jeweiligen Stoff notwendig entspringen, und so mit ihm gegeben sind.« Die Tendenz der dramatischen Entwicklung geht jetzt nach der geschichtlichen Tragödie zu; die geschichtliche Tragödie muß immer das Drama des Lebens, das Studium einer Epochenkrisis in ein Gewissensdrama hineinverweben. Nicht was man landläufig unter Lokalkolorit versteht, verleiht dem historischen Drama seinen spezifischen Charakter, sondern das Zeitenkolorit, das in der Handlung selbst, im Innern der Personen liegt und begründet ist. Das historische Drama muß eine Auferstehung der Geschichte sein; aber die Bühne ist ein optischer Punkt und bedingt eine Hervorhebung des Charakteristischen. Eine wissenschaftliche, treue Wiedergabe der Geschichte, wie sie von Manzoni verlangt wurde, oder eine ängstlich genaue Wiedergabe der Wirk-

lichkeit (wie sie später durch die Naturalisten erstrebt wurde), das sind für Hugo antidramatische Tendenzen. Dieses Hervorheben des Charakteristischen darf man aber nicht für eine Verbesserung der Natur halten. Victor Hugo gönnt der Kunst das Recht nicht, die Synthese der Natur aufzulösen, um daraus nur die Elemente zu schöpfen, die dem subjektiven Geschmack passen, z. B. nur das Schöne. Man kann nicht das Licht vom Schatten absondern, das Niedrige vom Erhabenen, das Tragische vom Komischen. Es gibt keine festen Rahmen, keine Absonderungen in der Natur; alles ist in allem. Im Licht ist Schatten, im Schatten Licht.

Diese Theorie des literarischen Helldunkels ist für Victor Hugo die Hauptsache. Für sie hat er eigentlich die ganze Vorrede geschrieben, die in der Apologie des Grotesken in der Kunst gipfelt. Das Groteske ist für Victor Hugo eine Eroberung des modernen Zeitalters, ein Geschenk der christlichen dualistischen Religion. Das ganze Mittelalter sucht diesen Gegensatz zwischen Gott und Satan, zwischen Tugend und Laster, Engeln und Monstren auszudrücken. Hugo möchte den Einwand, daß die antike Welt auch groteske Figuren habe, dadurch abwehren, daß er die grotesken Gestalten der Mythologie vergrößert und ins Erhabene zwingt oder die Schöpfungen Aristophanes' und Plautus' zu bloßen komischen Figürchen verkleinert. Das Groteske hält seinen Einzug mit dem Christentum, mit den schrecklichen Zerrbildern der Hölle, mit den Schöpfungen Dantes und Miltons, mit Callot. Die Gesellen Vulcans sind in der Antike Riesen; in der modernen Zeit werden sie zu Zwergen, zu Gnomen. Überall entstehen die Monstren; im Mittelalter war jede

Stadt von einem solchen heimgesucht. Überall treiben die Hexen ihr Wesen.

Die Ausführungen Hugos sind richtiger, wenn er zeigt, worauf allerdings schon vor ihm Chateaubriand hingedeutet hatte, daß durch den Kontrast des Grotesken die erhabenen Gestalten der christlichen Literatur eine Hoheit, eine Reinheit erreichen, die sie vorher in so hohem Maße nicht umgab. Dante, sagt Hugo, würde nicht so viel Gewalt und Kraft haben, wenn ihm nicht so viel Anmut innewohnte. Francesca und Beatrice sind die Folien zu dem Hungerturm und zu dem scheußlichen Mahl Ugolinos. Milton geht auch diesen Weg, der den Himmel himmlischer, die Hölle höllischer macht, während Ariosto, Cervantes, Rabelais die Entwicklung des Grotesken fördern. Endlich, nach den Kolossen der Urgeschichte, nach den Riesen der antiken Welt kommen die Menschen des Dramas, die Menschen Shaksperes; hier begegnet uns das Leben mit all seinen Kontrasten, mit dem Erhabenen und Grotesken.

All diese mit viel Lebhaftigkeit geäußerten Ansichten haben mit Ausnahme der Theorie des Grotesken eigentlich wenig Romantisches an sich. In den vorangehenden Jahren hatte Hugo viele dieser Ideen schon vorweggenommen, in der Zeit, da er als Kritiker, zuerst in dem von ihm gegründeten Conservateur littéraire, dann in der Muse Française eine rastlose Tätigkeit entwickelt hatte. Anfangs noch ganz befangen in den klassizistischen Regeln, hatte er französische Werke viel weniger frei und richtig beurteilt als die ausländischen. Über Byron und Walter Scott schrieb er sehr tüchtige Abhandlungen. Allmählich wird auch seine

Kritik französischer Werke bedeutender. Im Jahre 1824 wagt er schon von dem alten tragischen Gerümpel, das die Dramatiker seiner Zeit noch immer benutzen, zu sprechen. In der ersten Vorrede zu den Oden tut Hugo den Ausspruch: Die Literatur muß der Ausdruck der Gegenwart sein, eine Meinung, die sich mit dem bekannten paradoxen Wort Stendhals so ziemlich deckt. »Der Romantizismus besteht in der Kunst, den Völkern diejenigen literarischen Werke darzureichen, die ihnen in dem gegenwärtigen Zustand ihrer Gewohnheiten und ihrer Glaubenssätze am meisten Vergnügen zu verschaffen fähig sind. Der Klassizismus, im Gegenteil, reicht ihnen die Literatur dar, die ihren Urgroßeltern am meisten Vergnügen verschaffte.[12]« In der zweiten Vorrede zu den Oden, 1826, geht Victor Hugo schon schärfer gegen die Laudores temporis acti vor. Er legt dar, was er auch in der Vorrede zu Cromwell mit viel Feuer zeigt, daß der falsche Anstand, die geschminkte Würde viel vulgärer seien als das einfache, realistische Wort.

All diese Ideen sind ihm schon lange eigen, und er entfaltet sie nur in der Vorrede zu Cromwell, wenn er z. B. ausführt: Es gibt Epigonen, die nach den Regeln gearbeitet haben, und diese Epigonen kann man doch nicht nachahmen; und es gibt Genies, nach denen man die Regeln gemacht hat; und diese Genies lassen sich überhaupt nicht nachahmen. Er schilt die Kritiker, die im Namen jener heiligen Gesetze das Genie in seiner Entwicklung gehemmt haben. Ganz richtig erkennt er das Romantische in Corneille, »dieses moderne, vom Mittelalter und Spanien getränkte Genie, das leider in seiner natürlichen Entwicklung gerade wie Racine durch die

Kritik gehindert, nicht zu seiner naturgemäßen Entfaltung gelangen konnte.« Die Stelle aber, an der Hugo ausführt, daß Racine beinahe romantische Stücke geschrieben hätte, entbehrt nicht eines unfreiwilligen Humors.

Hugo möchte, daß die Kritik den ganz Großen gegenüber eine Blockbewunderung triebe; ihre Fehler soll man mit ihren glänzenden Eigenschaften in den Kauf nehmen. Die Fehler sind der Entgelt der guten Eigenschaften. Wenn die Eiche nicht ihre dunklen, gewundenen Äste, ihr düsteres Laub, ihre rauhe Rinde hätte, so wäre sie eben keine Eiche. Diesen Standpunkt hat Hugo immer verteidigt . Viele Jahre später sagt er von Shakspere: »J'admire tout comme une brute.« Es scheint ihm, daß im XIX. Jahrhundert ein solches Beispiel von Blockbewunderung, oder, wie er sagt, von Dummheit einmal gegeben werden mußte.

Noch ein wichtiger Punkt muß hervorgehoben werden. Gegenüber den Wünschen der Kritiker, wie Frau von Staël, Schlegel, Stendhal, die keinen Sinn für die Harmonie des französischen Verses hatten, verlangt Hugo ausdrücklich den Vers für das höhere Drama, und dies ist keine der traditionellen klassizistischen Literatur gemachte Konzession; im Gegenteil, Hugo wünscht, daß die Verse eines echt modernen Dichters den literarischen Gegnern, den flachen Periphrasendrechslern zeigen, welch ein Unterschied echte Poesie vom vulgären, hohlen Pathos trennt. Der steife Vers muß einem beweglichen rhythmisch biegsamen Verse Platz machen; das Drama darf nicht in der bequemen, saloppen Prosa der Volksrührstücke oder geschichtlicher Ausstattungsstücke ge-

schrieben werden. Daß Hugo in jener Zeit doch noch bisweilen in die von ihm gerügte umschreibende Redeweise verfiel, im Drama Cromwell wie im privaten Briefwechsel, darf man in Anbetracht der damaligen Zeit nicht übelnehmen. Wie hübsch klingt in einem Brief an de Vigny vom 11. Februar 1828 folgende Periphrase, die ein nicht salonfähiges Wort umschreibt: »Meine Eingeweide krümmen sich seit acht Tagen entsetzlich.«

Trotz der Übertreibungen, der Irrtümer, bleibt die Vorrede zu Cromwell ein wichtiges, anziehendes Dokument zur Geschichte der romantischen Schule in Frankreich. Aus dieser Kritik a priori, die vor den Meisterwerken, nicht nach den Werken, wie die Kunstlehre Boileaus, geschrieben ist, weht uns Jugend und Unternehmungsgeist entgegen. Die negative Kritik gegen die Vertreter der liberal-klassizistischen Richtung ist heftig und treffend. Die Ausblicke auf die ausländischen Literaturen zeugen von einer großen Belesenheit und wirken befruchtend auf die neue romantische Bewegung. Mit ihren stürmischen Ausbrüchen bringt die Vorrede viel Frische in die Literatur.

Cromwell, das Stück, das die Ideen der Vorrede eigentlich durch die Praxis beleuchten sollte, ist nie aufgeführt worden. Diese Tatsache ist schon merkwürdig genug. Nicht nur die Länge des Dramas, an dem Hugo während des Jahres 1827 arbeitete, macht Cromwell bühnenunfähig. Schillers Don Carlos, das längste Drama der deutschen Literatur, zählt 5471 Verse, Cromwell 6500. Man hätte an dem Stück die nötigen Kürzungen vornehmen können. Cromwell ist nie aufgeführt worden, weil es trotz einzelner Schönheiten ein mißlungenes Werk

ist: In der Anlage, aber nur in der Anlage ist dieses Drama eigentlich eine Tragödie. Das Thema ist einfach: Wird Cromwell König sein oder nicht? Die zwei verpönten Einheiten werden annähernd beobachtet. Das ganze Stück spielt in London und umfaßt kaum mehr als einen vollen Tag. Ferner ist Cromwell, wie die Opern eines Operndirigenten, voller Reminiszenzen. Am meisten macht sich der Einfluß von Julius Cäsar, Macbeth, Hamlet bemerkbar; aber auch Walter Scotts Woodstock, Corneilles Cinna und Rodogune, Racine und in den komischen Szenen auch Molière haben ihren Einfluß ausgeübt.

Trotzdem liegt in Cromwell etwas, das dem Dichter ganz und gar eigen ist: nämlich die dualistische Auffassung des Helden. Dies war der Ansporn für Hugo, dies der Grund, weshalb er den englischen Protektor zum Helden eines modernen, romantischen Dramas auserkor. In der Vorrede erzählt Hugo, wie er seinen Cromwell entdeckte. Er kannte den großen Engländer bisher nur nach seinem Ruf; eine genaue Vorstellung von Cromwell als Mensch hatte er nicht.

Nun liest er englische Chroniken und Memoiren des XVII. Jahrhunderts, und vor seinen Augen entsteht ein ganz neuer Cromwell. »Es war nicht mehr der militärische Cromwell oder der Politiker, den Bossuet beschrieb. Es war ein vielseitiger, aus Gegensätzen gebildeter Mensch mit viel Schlechtem und viel Gutem; voll Genie und Kleinlichkeit zugleich, eine Art Tiberius-Dandin; der Tyrann Europas und das Spielzeug seiner Familie; ein alter Königsmörder, der die Botschafter aller Könige erniedrigt, während er von seiner monarchistisch gesinnten

Tochter gequält wird; ein sittenstrenger, düsterer Mann, der vier Narren hält. Er macht schlechte Verse; er ist genügsam, einfach; trotzdem hält er streng auf Etiquette. Er ist sehr geschickt in theologischen Spitzfindigkeiten, für die er eine besondere Vorliebe zeigt. Ein schwerfälliger, weitschweifiger, unklarer Redner versteht er es doch meisterhaft, bei all denjenigen, die er verführen will, die richtige Tonart anzuschlagen. Er ist heuchlerisch und fanatisch. Ein Hellseher, den die Träume der Kindheit beängstigen, glaubt er an die Astrologie, verfolgt sie aber trotzdem. Übermäßig mißtrauisch, droht er immer mit dem Tode, ist aber selten grausam. Die puritanischen Vorschriften beobachtet er streng, und doch vergeudet er täglich mehrere Stunden bei Narrenspossen. Barsch und verächtlich gegen seine Freunde, schmeichelt er den Anhängern der verschiedenen Sekten und denen, die er fürchtet. Seine Gewissensbisse schläfert er mit Spitzfindigkeiten ein. Unerschöpflich im Ränkeschmieden, beherrscht er seine Phantasie durch seinen Verstand. Er ist grotesk und erhaben zugleich, kurz, einer jener Menschen mit viereckiger Basis (carrés par la base), wie Napoleon sie nannte.«

Seitdem Victor Hugo dieses Bild Cromwells entwarf, hat die wissenschaftliche Geschichte viel Neues über seine Person gebracht, die uns nun größer und tiefer erscheint. Aber Cromwell ist bedeutend so, wie ihn der Dichter sah. Victor Hugo mußte nun diese gewaltige Figur in einem Milieu zeigen, in dem sich die mannigfaltigen Seiten ihres Wesens entfalten konnten. Die Zeitfarbe vermochte er aber nicht, wie er es in der Vorrede verlangte, von innen heraus zu schöpfen; daher

haute er um den Protektor einen unverhältnismäßig breiten Rahmen, der den dramatischen Raum sprengte. In seinem Drama ist das epische Beiwerk allzu üppig gewachsen. Eine Sammlung von Porträts, Kostümen, allerlei Anschauungen, Sitten findet sich darin. All dieses Beiwerk hätte die klassizistische Tragödie streng ausgeschieden. Bei Shakspere lernte Hugo die Verwendung der Volksmenge; denn nicht nur Vertreter der verschiedenen Kreise und Schichten der Gesellschaft erscheinen in Cromwell, sondern das Volk selbst. Hugo hat, wie Anfänger öfter, zuviel in dieses Drama hineingetan. Er verwechselte das dramatisch Charakteristische mit dem geschichtlich Charakteristischen. Er hat nicht nur das private und öffentliche Leben Cromwells, nicht nur das Erhabene und Groteske seines Wesens in seinen Handlungen und ihren Widerspiegelungen in seiner Umgebung und im Volk gezeigt; er hat ein ganzes poetisches Handbuch der englischen Zivilisation im XVII. Jahrhundert verfaßt. Das Drama verschwindet unter dem malerisch breiten Bilde der ganzen Epoche.

Die eigentliche Handlung läßt sich mit wenigen Worten sagen. Cromwell will König werden. In einer Verschwörung der Royalisten und Puritaner wird beschlossen, ihn zu ermorden. Der Protektor erfährt rechtzeitig davon; die Verschwörung mißlingt. Nun könnte er König werden, zieht aber nach langem Schwanken vor, im letzten Augenblick auf die Krone zu verzichten, um sich die Volksgunst zu erhalten. Der Konflikt besteht eigentlich nur in dem Kampf zwischen Ehrgeiz und Furcht.

Die Lektüre C r o m w e l l s ist höchst anregend. Alle politischen, religiösen, literarischen Kreise Englands wer-

den uns vorgeführt, alle Sitten und Anschauungen der damaligen Zeit, die Verhältnisse der europäischen Politik. Aber wirklich dramatische Szenen gibt es eigentlich nur zwei, zunächst die, in der Cromwell entdeckt, daß sich ein Royalist als Kaplan in sein Haus eingeschlichen hat. Dieser Rochester soll dem Protektor einen Schlaftrunk geben, den aber Cromwell — eine Erinnerung an den Schluß von Rodogune — ihn selbst trinken läßt. Die Verschwörer erhalten nun den vermeintlichen Körper des eingeschlafenen Cromwell. Sie wollen den Tyrannen sofort ermorden. Aber einer der Verschwörer, Jenkins, der ein Richter ist, widersetzt sich dieser Gewalttat, die die Justiz noch nicht gutgeheißen hat. Der Sohn Cromwells, der mit den Verschwörern, deren Absicht er nicht kennt, befreundet ist, hört zufällig ihre Todesdrohungen; er fleht sie an, das Leben seines Vaters zu schonen und wirft sich über den vermeintlichen Körper seines Vaters, um ihn gegen die Mordwaffe zu schützen. Da erwacht Rochester. Erschrocken schreien die Verschwörer auf, als sie die Täuschung sehen. »Wo aber ist denn nun Cromwell?« fragen sie. — Mit den Worten: »Da bin ich,« steht plötzlich der Protektor vor ihnen, der sich an diesem Abend, als Schildwache verkleidet, vor dem Tor des Schlosses aufgestellt hatte. Wie auf ein Signal erleuchten sich nun alle Fenster von White-Hill Castle; von allen Seiten eilen, wie am Schluß von Athalie, bewaffnete Soldaten herbei. Die dramatische Wirkung dieses Auftritts wird noch dadurch gesteigert, daß wir am Anfang der Szene die Furcht Cromwells, die sich ihm nähernden Verschwörer könnten ihn trotz seiner Verkleidung erkennen, miterlebt haben; allmählich in dem Maße, in

dem die Gefahr, erkannt zu werden, für ihn wächst, wächst auch sein Mut. In einer komisch dramatischen Szene läßt sich Cromwell, der anfangs als Schildwache den Verschwörern den Zutritt zum Schlosse gewehrt hat, schließlich von ihnen bestechen.

Großartig dramatisch ist ferner der Auftritt im letzten Akt, als in der Krönungsszene, nach dem feierlichen Einzug aller Staatsbehörden, Cromwell erscheint, in einfachem schwarzen Gewand. Um die Erhöhung, wo die Krönung stattfinden soll, haben sich die Verschwörer versammelt, denen Cromwell verziehen hat, wie Augustus dem Cinna; sie harren des Augenblicks, in dem er sich die Krone aufsetzen wird, um sich auf ihn zu stürzen und ihn zu ermorden. Cromwell besteigt den Thron, legt Purpurmantel und Schwert um und nimmt das Reichssiegel und die Bibel in die Hand. Es fehlt nur noch die Krone; man überreicht sie ihm. Da erwacht er plötzlich wie aus einem Traum. — Halt, ruft er; was bedeutet das? Warum diese Krone? Was soll ich damit? Und wer gibt sie mir? — Romantisch ist diese Szene durch den Gegensatz des anscheinend großen Entschlusses und des bescheidenen Verzichts des Protektors; die angebliche Großmut birgt nur einen Betrug des ehrgeizigen Mannes. Ihn umjubelt nun das leicht umgestimmte, leicht zu betrügende Volk, und Cromwell ohne Krone, in Nachdenken versunken, hört den Jubel nicht und sagt leise wie im Traum: »Wann werd' ich König sein?«

Neben diesen dramatischen Szenen finden sich schöne, poetisch-lyrische Einlagen, die den Fortschritt der Handlung unnötig aufhalten, die aber der Lektüre Cromwells einen eigenen Reiz verleihen. Zu diesen Sze-

nen gehört die Ermahnung des blinden Milton an den Protektor. Der erhabene Schöpfer des verlorenen Paradieses bittet Cromwell in beredten, schwungvollen Versen, auf den Königstitel zu verzichten und sich selbst treu zu bleiben. Warum König sein wollen, wenn man Cromwell ist? Milton erscheint hier wie ein Weissager der alten griechischen Tragödie. Die Weihe eines Teiresias verleiht ihm etwas Heiliges. Viele Franzosen hörten damals aus der Rede Miltons Worte, die Victor Hugo einem anderen Despoten sagte: Napoleon, warum bliebst du nicht Bonaparte, warum wolltest du der Nachfolger der legitimen Könige werden und dich in feierlicher Zeremonie krönen lassen? — wie sie David in dem bekannten Bilde malte.

Den Quellen Hugos bei der Abfassung Cromwells müßte man billigerweise die Geschichte Napoleons hinzufügen, wie man auch bei »Ottokars Glück und Ende« von Grillparzer, das zwei Jahre vor Cromwell erschien, die unsichtbare Anwesenheit des großen Korsen nicht vergessen darf. Der Gedanke an Napoleon nimmt Hugo immer mehr in Anspruch. Nachdem der Dichter in seinen ersten Oden den großen Usurpator angeklagt hatte, war seine Meinung von ihm allmählich eine andere geworden. Je mehr seine monarchistischen Gefühle abnahmen, um so mehr sah er ein, daß man Napoleon aus der französischen Geschichte nicht verbannen könne. Diese Umwandlung in seinen Gefühlen drückte Hugo in der Ode »à la Colonne Vendôme«, an diese mit der Statue Napoleons gekrönte Säule, aus. Die Ode erschien im Februar 1827, also gerade zu der Zeit, als der Dichter sich mit Cromwell trug.

Diese veränderten Gefühle waren auch die des französischen Volkes und besonders der Liberalen. Eine allmähliche Annäherung findet statt zwischen Royalisten und revolutionär Gesinnten, und das Bindeglied ist die napoleonische Legende. Die Anspielungen auf Napoleon, die Vergleiche Napoleons mit Cromwell drängten sich damals den Lesern auf. Die Liberalen mochten darin ein Entgegenkommen des Dichters sehen, während Hugo nur seiner natürlichen Neigung folgte, indem er ein subjektives Element in das Drama legte. Im romantischen Drama entwickelt sich in den folgenden Jahren dieses subjektive Element immer mehr zu einer These, die der Dichter illustrieren und beweisen will.

Die Vorrede zu Cromwell war von den jungen Schriftstellern mit Begeisterung aufgenommen worden. Diese revolutionäre Schrift hatte ein morsches Gebäude zerstört. Das literarische Feld lag jetzt offen und frei da. Die Romantiker sahen ein, daß nur die Theatererfolge ihren Sieg vollständig machen könnten; daher wird nun während einiger Jahre die Bühne zum Kampfplatz vieler Schlachten. Heinrich III. und sein Hof von Dumas, Der Moor von Venedig in der freien Übertragung de Vignys, beide 1829 erschienen, ebnen Hernani (1830) den Weg.

Aber der Triumph der neuen Schule wird nicht nur auf dramatischem Boden gefeiert. Anfang 1829 erscheinen die Orientales Hugos. Von all seinen Gedichtsammlungen sind die Orientalen am meisten romantisch zu nennen, einmal wegen der Grundstimmung, dann wegen des malerischen Gewandes.

Welches ist — mit wenigen Ausnahmen — die Grund-

stimmung dieser einundvierzig Gedichte? Die Sehnsucht. Die Sehnsucht nach ruhmvollen Taten und eine Art lyrisches Heimweh nach dem farbenprächtigen, malerischen Morgenland. Die unmittelbare Veranlassung zu den meisten Gedichten der Orientalen waren die Befreiungskriege Griechenlands; damals begeisterte sich das ganze zivilisierte Europa für die Sache der Hellenen. Die Greueltaten der Türken, den Heldenmut, der um ihr Vaterland ringenden Griechen besingt Hugo mit Feuer und Schwung. In dieser Zeit haben sich Dichter aller europäischen Länder für dasselbe Thema begeistert. Es ist nicht vielen gelungen, die Gefühle der Unterdrückten und den Schauplatz des Krieges mit den satten Farben Hugos wiederzugeben. Durch das ganze Werk weht eine bewegte Kriegsstimmung.

Die drei großartigsten Gedichte der Orientalen sind keine ruhigen, stillstehenden Gemälde; es sind bewegte Bilder, die der Dichter im Feu du ciel, in den Djinns, in Mazeppa vor uns entrollt. Sie erwecken in uns die Erinnerung an manche deutsche Balladen. Es ist die ängstliche Stimmung, die den wilden Jäger oder Lenore von Bürger durchzieht. Das Gedicht Feu du ciel zeigt uns die Zerstörung Sodoms und Gomorrahs, aber in dramatischer Weise. Es beginnt mit einer Frage des Dichters an den Leser: — Siehst du die furchtbare Wolke, die sich drohend nach Osten bewegt? Sie birgt Feuer und Tod. Wo wird sie zerplatzen und niederfallen? — Die Wolke zieht immer weiter, immer weiter, über Städte, Wüsten, über die Pyramiden. Von oben gesehen, erscheinen die Palmenbäume wie Grashalme. Die ganze ägyptische Land-

schaft, durch ein paar Striche hervorgezaubert, zieht an uns vorüber. Und die Wolke darf nicht stillstehen. Immer vorwärts, bis Gott endlich sagt: Hier ist es. — Und die grandiose Vernichtung der beiden sündhaften Städte tritt ein.

In Mazeppa erinnert sich Hugo des prächtigen Gedichtes Byrons, er gibt aber seiner Dichtung einen eigenartigen Reiz. Der tolle Ritt des Pferdes nach der Ukraine mit dem blutigen, gefesselten Mazeppa wird zum großartigen Symbol des Dichters überhaupt. Das ungezähmte Genie führt ihn rasend in eine ihm unbekannte Zukunft. Sein Herz blutet, zerrissen von den Dornen des Weges. Er geht einem sicheren Tode entgegen. Nein:

Enfin le terme arrive . . . il court, il vole, il tombe
Et se relève roi.

Wie Mazeppa Hetman wird und zu Macht und Ruhm gelangt, so auch der Dichter. Daß Liszt, der Komponist der Ungarischen Tänze, Mazeppa komponierte, nimmt uns nicht Wunder.

In den Djinns zeigt der Dichter die bösen Geister des Orients. In unheilvollem Zuge schweifen sie nachts durch einsame Gegenden und gefährden den Menschen und seine Kulturstätten. Victor Hugo schildert diesen Vorgang mit der stürmischen Kraft seiner Sprachgewalt und in höchst kunstvollem Aufbau. Er setzt mit einer ganz kurzzeiligen Strophe ein, dehnt die Verse von Strophe zu Strophe bis zur achten — wo der Geisterspuk den Höhepunkt erreicht — in gleichmäßiger Steigerung aus und verkürzt sie dann wieder in der umgekehrten

Ordnung. Die Form ist hier keine leere Versspielerei; sie ist mit dem Inhalt organisch verknüpft.

Zuerst wird die nächtliche Ruhe und das leise Nahen der Geisterhorde geschildert:

Murs, ville,
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit.

La voix plus haute
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop.
Il fuit, s'élance,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.g

Das unheimliche Geräusch schwillt nun allmählich an. Die Bewohner der Küste verstecken sich ängstlich und flehen Mohammed um ihre Erhaltung an. Nun der Höhepunkt des Tobens.

Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure!
L'horrible essaim, poussé par l'aquilon,
Sans doute, ô ciel! s'abat sur ma demeure,
Le mur fléchit sous le noir bataillon.
La maison crie et chancelle penchée,
Et l'on dirait que du sol arrachée,
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
Le vent la roule avec leur tourbillon![h]

Dann stetiges Abnehmen der Silben mit der Entfernung der tollen Schar, und der Schluß:[14]

Ce bruit vague
Qui s'endort,
C'est la vague
Sur le bord;
C'est la plainte
Presque éteinte
D'une sainte
Pour un mort.

On doute
La nuit . . .
J'écoute: —
Tout fuit.
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit.[i]

Sehr eigenartig ist auch das Gedicht Bounaberdi. Hugo zeigt, welche Vorstellung die Araber von Bonaparte haben. Der Sieger der Pyramidenschlacht ist nach wenigen Jahren im orientalischen Volksglauben zu einer Art legendarischer Figur geworden.

Neben diesen bewegten Geisterritten, neben der Malerei der türkisch-griechischen Schlachten, wie Navarin, neben den freiheitsbegeisterten Liedern finden sich in den Orientalen auch intimere Töne. Für Victor Hugo ist das Morgenland, vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, ein sehr weiter Begriff. Er sagt es selbst in seiner Vorrede. Das Morgenland, das Land der Träume, ist hebräisch, türkisch, griechisch, persisch, arabisch, ja spanisch. Spanien gehört noch zum Morgenland und ist das Bindeglied zwischen Afrika und Europa. Schöne Liebeslieder versetzt er in spanischen Rahmen — nach dem Land, das ihm von seiner Kindheit her noch so gegenwärtig geblieben ist. Viele der Orientalen sind harmonische Rhythmen, die sich sanft ins Ohr einschmeicheln. Es ist nicht ganz richtig, wenn man behauptet, Goethe hätte im Westöstlichen Divan das Beschauliche des orientalischen Lebens geschildert, während Victor Hugo nur das Waffenklirren und den Kriegsruf des Türkenreiters, den Siegesjubel der hellenischen Freiheitskämpfer besungen hätte. Es finden sich auch beschauliche Gedichte in den Orientalen, wie die Begeisterung — L'Enthousiasme — darin die letzten idyllischen Verse:

Tout me fait songer, l'air, les prés, les monts, les bois.
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées;

Quand vient le crépuscule, au fond d'un vallon noir,
J'aime un grand lac d'argent, profond et clair miroir
Où se regardent les nuées.

J'aime une lune ardente et rouge comme l'or,
Se levant dans la brume épaisse, ou bien encor
Blanche au bord d'un nuage sombre;
J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre.

Tief innerlich empfunden ist auch ein kurzes Gedicht von zwei Strophen, Extase, gekrönt vom Namen Gottes, wie ein schlanker Stengel, der in eine Blume ausläuft. Der Dichter scheint die ganze Natur einzuatmen, um dann den Namen, die Intuition »Gott« auszuatmen.

J'étais seul près des flots par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel.
Et les bois, et les monts, et toute la nature,
Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient, en recourbant l'écume de leur crête:
— C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu!j

Über dem wundervollen stillen Mondschein mit dem Vergilschen Motto: Per amica silentia lunae liegt eine sanftwehmütige Stimmung.

Clair de Lune.

La lune était sereine et jouait sur les flots. —
La fenêtre enfin libre est ouverte à la brise,
La sultane regarde, et la mer qui se brise,
Là-bas, d'un flot d'argent brode les noirs ilots.

De ses doigts en vibrant s'échappe la guitare.
Elle écoute . . . Un bruit sourd frappe les sourds échos.
Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos,
Battant l'archipel grec de sa rame tartare?

Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour,
Et coupent l'eau, qui roule en perles sur leur aile?
Est-ce un djinne qui là-haut siffle d'une voix grêle,
Et jette dans la mer les créneaux de la tour?

Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes? —
Ni le noir cormoran, sur la vague bercé,
Ni les pierres du mur, ni le bruit cadencé
D'un lourd vaisseau rampant sur l'onde avec des rames.

Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots.
On verrait, en sondant la mer qui les promène,
Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine.
La lune était sereine et jouait sur les flots.

Von den intimeren Gedichten der Orientalen erscheint uns am vollendetsten das Gedicht: Abschied von der arabischen Wirtin. Ein Europäer hat

die Liebe eines arabischen Mädchens entzündet, eine Liebe, die zu dem Weißen, zu dem Abkömmling der Kreuzritter, demütig, ergeben, aufopfernd emporsteigt. Der Augenblick des Abschieds ist da. Niemals wird er wiederkommen. Wird er sich nur leise der einfachen Ägyptertochter erinnern, deren Herz er mitnimmt, und die nie aufhören wird, an ihn zu denken? Eine elegische Stimmung — die sich später in den Werken Pierre Lotis wiederfindet — ist über dem schönen Gedicht ausgegossen. In einer Ode, Das Mädchen von Otaheiti, hatte Hugo schon dasselbe Thema behandelt, das Gefühl aber mit mehr Pathos als Innigkeit ausgedrückt. Hier zeigt sich, wie die Kunst des Dichters sich vertieft hat.[k]

Die Orientalen wurden mit Jubel aufgenommen. Die Zeit war günstig. Nicht nur auf dem Theater, sondern auch in der Symphonie mit Berlioz, in der Oper mit Auber und Meyerbeer, in der Malerei mit Decamps und Delacroix gelangte der Romantismus zur Herrschaft. Die verschiedenen Kunstgattungen, die man früher so streng voneinander getrennt hatte, vermischten sich jetzt öfter, wie überhaupt Dichter mit Künstlern und Musikern damals regen Verkehr pflegten. Manch ein Gedicht der Orientalen ist Hugo durch ein Bild von Decamps oder Delacroix suggeriert worden. Gerade die farbenreichen Gemälde des Buches entzückten die Leser, weil dies neu war, weil die Mauern, die die klassische Kritik um die Gattungen aufgebaut hatte, auf einmal von dem jungen Dichter zersprengt, weil Ton- und Farbenmalerei der Poesie einverleibt wurden. Die Orientalen wirkten, wie die Vorrede zu Cromwell, befreiend. Das Buch mit

seinen Erinnerungen an den Süden, mit seinen erträumten Anschauungen öffnete der Phantasie neue Perspektiven. Die intim-lyrischen Gedichte der Sammlung wurden weniger bemerkt. Man zog die Gedichte, wie die Djinns, vor, deren Rhythmus eine ungeahnte Anpassungsfähigkeit des französischen Verses bekundeten, oder die Gemälde, deren Farben prächtig glänzten. Und diese Gedichte hatte Hugo, wie er es in der Vorrede sagt, meistens bei dem Anschauen des Sonnenuntergangs verfaßt. Der Einfluß der Orientalen war nicht nur in Frankreich bedeutend. Börne, Freiligrath und Herwegh in Deutschland, später Swinburne in England haben sich dafür begeistert; Freiligrath und Swinburne haben in ihrer Sprache die Art der Orientalen transponiert.

Hugo mußte sich nun nach diesem Erfolg auf dem Gebiete der Lyrik im romantischen Drama und Roman erfolgreich behaupten; er schuf Hernani und Notre Dame von Paris.

VIERTES KAPITEL.

Das romantische Drama. — Marion Delorme. — Hernani.

Die Orientalen sind mit Ausnahme von zwei Gedichten, die schon 1827 geschrieben waren, im Jahre 1828 entstanden. In demselben Jahre hatte Victor Hugo seine eigentümlichsten Balladen: Le Pas d'armes du Roi Jean (von St. Saens komponiert) und La Chasse du Burgrave verfaßt. All diese Gedichte sind romantisch, insofern der Dichter hier in das Gebiet des Musikers und des Malers hinübergreift und uns durch malerische Worte und ausgeprägte Rhythmen eine exotische Welt vorführt, möge diese Welt die jetzige orientalische oder die entfernte mittelalterliche sein. Stofflich sind die Balladen grundverschieden von den Orientalen; aber beiden ist eines gemein, nämlich eine zeitliche oder räumliche Perspektive. Hier wie dort herrscht das Malerische, die Freude am Objekt, an dem klarumrissenen Gemälde. Nur über einigen Gedichten ist künstlerisches Helldunkel ausgebreitet; nur in einigen elegischen Stimmungen vibriert das innerliche poetische Gemüt. Die

Leser begeisterten sich damals für die farbenprächtigsten Gedichte, weil ihnen diese, wie schon gesagt, einen bisher nicht gekannten Genuß bereiteten, weil das Orientalische und das Mittelalterliche zu gleicher Zeit der Malerei wie der Musik erobert wurden. Bisher gingen Kunst und Dichtung zwei Parallelwege, ohne Berührungspunkte; nun schreiten sie Hand in Hand denselben Weg. Farbe, Zeichnung, Harmonie halten ihren Einzug in die Poesie, bis in einer nicht allzufernen Zeit der letzte große Romantiker Wagner Ideen in die Musik legt und zugleich ein Zusammenwirken aller Künste anstrebt. Es ist kein bloßer Zufall, daß mehrere Dramen Hugos später zu Opern werden konnten. Schon die Schlußszene seines Cromwell, der feierliche Einzug der Körperschaften in ihren malerischen Trachten, der britischen Behörden, ferner die Vorbereitungen zur Krönung des Protektors, erinnern an den breiten Schluß eines Musikdramas, etwa an das Finale der Meistersinger. Hier hat also das schöne, vom Dichter geschaffene und gesehene Bühnenbild etwas Opernhaftes; die dramatische Handlung wird während des feierlichen Aufzugs unterbrochen; nur die Augen der Zuschauer — der Leser — weiden sich an der bunten Pracht all der glänzenden Uniformen und seltsamen Kostüme. Aber nicht nur diese Szenen, in denen das Malerische über das Dramatische die Oberhand gewinnt, erinnern uns an die Oper. In allen Dramen Hugos finden sich Szenen, in denen sich das Lyrische über das Dramatische erhebt, so daß man unwillkürlich den Worten des Dichters die vibrierenden Klänge der Musik zugesellen möchte. Diese Szenen sind, vom poetischen Standpunkt betrachtet, schön; der

Rhythmus, die Melodie der Verse schmeichelt sich ins Ohr ein. Aber vom dramatischen Standpunkt aus sind diese lyrischen Einlagen, diese Soli oder Duos nicht gutzuheißen. Der Strom des Dramas wird dadurch gleichsam aus seinem Bett herausgerissen, statt, wie es sein müßte, seiner Mündung, der Katastrophe, entgegenzueilen. Dieses Ineinandermengen der verschiedenen Künste könnte uns heutzutage gefährlich, ja verwerflich scheinen. Damals, um 1830, war das Publikum von diesen glänzenden Fehlern am meisten entzückt. Eine Lyrik, die mit der Malerei, ein Drama, das mit der lyrischen Melodie wetteifert, war etwas völlig Neues.[15] Man war der Abstraktion, des Allgemeinen so müde, daß man sich nach Paradoxen, Absonderlichkeiten und individuellsten Ausnahmen sehnte.

Cromwell war dem Bau nach eine regelrechte historische Tragödie mit romantischem Rahmen. Jetzt hieß es auf dem Wege der Neuerungen weitergehen. Die historische Persönlichkeit der Helden hemmte die Phantasie des Dichters. Nun erfindet Hugo die Hauptpersonen seiner Hauptdramen und läßt die historischen nur als Nebenpersonen auftreten. Nachdem er in der Vorrede zu Cromwell ganz richtig das Zeitkolorit in die Handlung selbst und in das Empfinden der Personen gelegt haben wollte, verzichtet Hugo auf die innere historische Wahrheit seiner Hauptthelden. Das Denken und Fühlen all seiner Hauptthelden ist romantisch angehaucht, und nur das Äußerliche im Drama, also die Nebenpersonen, Dekoration, Kostüme, Sitten und Gebräuche werden mit Lokalkolorit gefärbt. Der Kritiker der Revue des Deux Mondes, Gustave Planche sagte: »Il [Victor Hugo]

n'a demandé à l'histoire que le baptême de ses sujets.« Er hat seinen Stoff selbst erzeugt; erst nachher holt er sich dazu Paten, Namen aus der Geschichte. Freytag zeigt in seiner Technik des Dramas, wie die dramatische Idee gewöhnlich entsteht. Der Dichter liest eine Anekdote, eine Chronik, deren Elemente lose gefügt sind — das heißt nur durch den Zufall der zeitlichen Folge — und er baut aus dieser Anekdote eine dramatische Handlung auf, indem er alle Momente der Handlung durch Causalverhältnisse fest zusammenfügt. Hugo geht den umgekehrten Weg. Die dramatische Idee oder die Idee überhaupt ist ihm klar und sichtbar, bevor er die Anekdote, den Stoff, gefunden hat, in dem sich die Idee veranschaulichen läßt. Er geht also vom Abstrakten zum Konkreten.

In der Vorrede zu dem Drama Lucrèce Borgia hat Hugo die Art und Weise, wie das dramatische Schaffen bei ihm vor sich geht, eingehend geschildert. Warum schrieb er dieses Stück? Woher kam ihm die Anregung dazu? Er wollte zunächst das scheußlichste Moralgebrechen mit dem reinsten Gefühl in einer Seele vereinigt zeigen. Wo wird nun dieses Moralgebrechen am stärksten hervortreten? In einem weiblichen Herzen. Mit Schönheit und königlichem Glanz stattet er dieses Weib aus, nur um das Verbrechen desto mehr ins Licht zu rücken. Welch reines Gefühl wird er nun wählen, um es diesem scheußlichen moralischen Gebrechen entgegenzustellen? Das edelste Gefühl, das ein Weib empfinden kann, die Mutterliebe, in dem Herzen eines Monstrums. Nun bleibt nur noch übrig, in der Geschichte ein Weib ausfindig zu machen, das diese ent-

gegengesetzten Eigenschaften in sich vereinigt. Der Dichter findet es in Lucrezia Borgia, die nun zur Trägerin der Idee seines Dramas wird. Bei all seinen Dramen hat sich dieser dichterische Prozeß wiederholt.

Das Drama, mit dem die Romantiker entschieden die Bühne eroberten, ist Victor Hugos Hernani. Im September 1829 geschrieben, wurde Hernani am 21. Februar 1830 auf der Bühne des Théâtre-Français aufgeführt. Von dem Tage an war Hugo weit und breit berühmt.

Hernani ist aber nicht das erste Drama des Dichters. Wie wir gesehen haben, begann er seine dramatische Laufbahn schon als Gymnasiast. In der Schule hatte er zwei Tragödien, aber auch ein Melodrama Inez de Castro geschrieben. In diesem Stück, das Hugo später in die Autobiographie seiner Jugend aufgenommen hat, ahmte der junge Dichter die schaurigen Volksstücke nach, die damals mit großem Erfolg gespielt wurden. Diese Volksstücke boten meist einen wechselnden und bunten Schauplatz mit allerlei Geheimnissen, Verwechslungen der Personen, mit Theatereffekten mannigfacher Art: Gefängnisse, Gift, Grab, Sarg, Erscheinung von Phantomen, Intermezzi von Tänzen und Gesängen, eine Hinrichtungsszene nach einer düsteren Gerichtssitzung, nichts fehlte, um die Nerven der Zuschauer aufs höchste zu spannen, während ihr Verstand ausruhen konnte. — Diese Inez de Castro war eigentlich der erste romantische Versuch des Knaben.

Im Jahre 1822 schrieb Hugo ein zweites romantisches Drama, sein erstes Theaterwerk, das einige Jahre später aufgeführt wurde. Es war ein Drama in Prosa, Amy

Robsart, das Hugo aus dem bekannten Roman Kenilworth von Walter Scott geschöpft hatte. Der schottische Epiker war damals einer der beliebtesten Schriftsteller in Frankreich, wie denn überhaupt die Berührungen mit den ausländischen Literaturen etwa von 1820 an immer häufiger werden. Der Unterschied der Oden und der Balladen könnte sich dadurch schon erklären.

Im Jahre 1821 gab Guizot eine vollständige, brauchbare Übersetzung Shaksperes heraus und Barante das Theater Schillers. Zwischen 1822 bis 25 erschienen die Übertragung der Werke Byrons und die vielgelesene, breit angelegte Sammlung der dramatischen Meisterwerke der ausländischen Literaturen. Im Jahre 1825 veröffentlichte Löwe-Veimars die Balladen, Legenden und Volkslieder Englands und Schottlands und in demselben Jahre Pichot: Die historische und literarische Reise nach England und Schottland, drei Bände mit Kapiteln über das Land, die Maler, das Theater seit Shakspere; Cowper, die Lakists, Moore, Byron, Shelley, Walter Scott. Die Zeitschriften waren in jener Zeit voller Aufsätze über die ausländischen Literaturen, und, was für die Entwicklung und Erweiterung des literarischen Geschmacks bezeichnend genug ist, im Jahre 1822, also in demselben Jahre, in dem Hugo seine noch klassizistischen, rhetorischen Oden veröffentlichte, kamen englische Schauspieler nach Paris, um die Meisterwerke Shaksperes aufzuführen. Aber die Liberalen, die Gegner der romantischen Bewegung, hinderten durch ihr wüstes Geschrei die Aufführungen, die schon nach dem zweiten

Abend abgebrochen werden mußten. In seiner Broschüre über Racine und Shakspere erzählt Stendhal, daß die Ladenschwengel (les calicots) während der Vorstellung geschrieen hätten. »Nieder mit Shakspere, nieder mit dem Adjutanten des Herzogs von Wellington.« Fünf Jahre später war nicht nur die Erinnerung an Waterloo verwischt, sondern der literarische Geschmack hatte sich soweit entwickelt, daß deutsche und englische Schauspieler in Paris mit großem Erfolg gastieren konnten.

Der Jubel, mit dem man 1827 Hamlet und Lear mit Kemble und Macready aufgenommen hatte, wurde in demselben Jahre auch der revolutionären Cromwell-Vorrede zuteil. Nun erst, also im Jahre 1827, dachte Hugo an das liegengelassene Manuskript von Amy Robsart aus dem Jahre 1822. Er nahm es wieder vor und unterzog es wahrscheinlich einer gründlichen Revision. Trotzdem hafteten diesem Drama noch viele Jugendschwächen an. Hugo war sich dessen wohl bewußt. Deshalb ließ er es unter dem Namen seines siebzehnjährigen Schwagers in dem Odeon-Theater aufführen. Am 13. Februar 1828 fiel das Stück glänzend durch. Die Ungeschicklichkeiten in der Handlung riefen anstatt der Teilnahme das Lachen der Zuschauer hervor. Nach diesem Mißerfolg bekannte sich Hugo nun zu seinem Stück.

Dieser erste Versuch ist aber doch nicht ganz wertlos. Allerdings wird die Handlung durch allerlei Maschineriekunstgriffe, durch die melodramatischen Requisiten abgeschwächt und mutet oft wie eine Parodie an. Der von Hugo gewählte Stoff hätte ein wirklich tiefes Drama abgeben können. Es handelt sich hier, wie in

Bajazet und Bérénice von Racine, um einen rechtschaffenen, gutmütigen, aber schwachen Helden, den Grafen Leicester, der zwischen Liebe und Ehrgeiz gestellt, lange schwankt, bis er, besonders durch seine Schwäche, den Tod seiner Geliebten verursacht. Als schöner Kavalier hat Leicester ein ehrbares Mädchen, Amy Robsart, verführt und dann heimlich geheiratet. Aber seine Liebe ist nicht vollständig aufrichtig gewesen. Er merkt, daß die Königin Elisabeth ihm hold ist; sein Ehrgeiz kann nicht umhin, sich von der Zuneigung der Herrscherin die Befriedigung der höchsten Wünsche zu versprechen. Daher hat er seinen Liebesroman geheim gehalten. Die Königin besucht ihn auf seinem Schloß. Einer seiner Leute, der schurkische Varney, ist in heißer Liebe zu Amy entbrannt. Er rät seinem Herrn, die junge Frau vor den Augen Elisabeths zu verbergen, zugleich sorgt er aber dafür, daß die junge Gattin der Königin doch zu Gesicht kommt. Angeblich, um seinem Herrn zu dienen, gibt er Amy vor Elisabeth als sein Weib aus. Leicester macht wohl einen schwachen Versuch, der Königin die Wahrheit zu enthüllen; aber die Furcht, ihre Gunst zu verlieren, hält ihn zurück und läßt ihn zu der Lüge Varneys schweigen. Diese Szene, in der Leicester sich selbst erniedrigt und moralisch vor einem Niedrigergestellten, halb aus Furcht, halb aus Ehrgeiz, entehrt und die geliebte Frau verleugnet, diese Szene ist trotz der allzustummen Rolle, die Elisabeth darin spielt, wirklich tragisch. Eine andere, die im notwendigen Zusammenhang mit dieser Verleugnungsszene steht, findet sich im vierten Akt. Elisabeth ahnt, daß sich die Geschichte mit Amy nicht so verhält, wie ihr erzählt worden ist. Sie

beruft die heimliche Gattin Leicesters zu sich. Nun ist die Lage des heißgeliebten Gatten weit gefährlicher als vorher. Wenn Elisabeth erfährt, daß sie vom schönen Leicester hintergangen und belogen worden ist, so hat er sein Leben verwirkt. Die Liebe läßt Amy die gefährliche Lage ihres Mannes erkennen. Jetzt ist sie nicht mehr das schüchterne, halbkindliche Mädchen; mit ihrer aufopfernden Liebe wächst ihr Mut und die Größe ihres Charakters. Sie bringt für ihren Gatten, der sie verleugnet hat, das schwere Opfer, und, um ihn zu retten, verleugnet Amy den Grafen ihrerseits und sagt vor der Königin aus, sie sei die Frau Varneys. Aus ihrem Schmerz, ihrer Entrüstung über den Verrat des Geliebten schöpft sie den Mut, der sie über sich selbst erhebt. Nach diesem Ansatz zu großer innerlicher Tragik geht das Stück durch allerlei seltsame Abenteuer einer künstlichen Katastrophe entgegen. Amy und der Verräter Varney sterben bei einem Brand durch einen unglücklichen Zufall. Die glatte Ablehnung des Dramas erklärt sich aus der ungeschickten Herbeiführung der Verwicklungen. Die meisten dieser Verwicklungen finden sich allerdings auch im Roman Walter Scotts; aber in den engen Rahmen eines Theaterstücks zusammengedrängt, wirken sie natürlich ganz anders, viel unwahrscheinlicher. Auch die Psychologie der Heldin ist in Hugos Drama kaum skizziert, und die Dürftigkeit des inneren Lebens wird hier nicht durch die Harmonie oder die Pracht der Verse verhüllt. Die Prosa ist abwechselnd nüchtern und absonderlich.

Das nächste Drama, das Hugo schrieb, ist die historische Tragödie Cromwell, die wir im Zusammen-

hang mit der programmatischen Vorrede besprochen haben. Der Fortschritt ist hier schon bedeutend. Die englische Atmosphäre, die Amy Robsart gänzlich fehlte, ist in Cromwell gut wiedergegeben. Und wenn die Auffassung Cromwells auch nicht ganz richtig erscheint, so entbehrt sie doch nicht jeder Größe, jeder Wahrheit, jedes Lebens, wie die leblose Elisabeth.

Hugo schreibt nun sein bedeutendes romantisches Drama Marion Delorme. Am 2. Juni 1829 begonnen, war das Drama schon am 29. Juni beendigt. Das Niederschreiben seiner anderen dramatischen Schöpfungen hat meistens noch weniger Zeit erfordert. Nicht nur das Formtalent Hugos, sondern auch sein romantisches Empfinden hatte sich an den Orientalen ausgebildet. Dies ist keine paradoxe Behauptung. Hugo gehört nicht zu jenen Dichtern, wie zum Beispiel Hebbel, die sich mit einem Stoff manchmal sehr lange tragen und das Werk schon im Kopf fertig haben, ehe sie zur Feder greifen und sozusagen aus dem Gedächtnis abschreiben. Hugo ist vor allem ein Künstler, ein plastischer Künstler, der sein Werk vollzieht, indem er ihm eine Form gibt. Der sinnliche Eindruck, man könnte beinahe sagen, die Form der geschriebenen Verse, die Farben der geschriebenen Wörter helfen ihm zur poetischen Anschauung — ja zur Schöpfung.[24] Man denkt immer, daß seine Dramen, in denen das Lyrische vorherrscht, entstanden seien wie ein Strom, der in bereits festen Ufern fließt; man glaubt auch, daß seine Gedichte, in denen die Periode breit dahingleitet, schon vollendet seiner künstlerischen Phantasie entströmt sind. Diese Vorstellung ist falsch. Binnen kurzer Zeit entstehen zwar die Werke Hugos,

aber er verbessert viel, und in seinen Hauptdramen sowohl wie in seinen schönsten lyrischen Gedichten sind sehr oft die poetisch vollendetsten Stellen erst nachträglich, bisweilen nach zwei, drei Verbesserungen in ihrer endgültigen Form entstanden. Er retuschiert wie ein Maler.

Marion Delorme ist, was Form und Stil angeht, die vollkommenste dramatische Schöpfung Hugos. In diesem Stück spielt der König Ludwig XIII. von Frankreich eine Nebenrolle, Nebenrolle in der vollen Bedeutung des Wortes. Das mißfiel seinem Urenkel, dem König Karl X., der die Aufführung des Stückes verbot. Dieses Eingreifen des legitimen Königs war Hugo nicht gewöhnt. Er hatte ja bis jetzt als der offizielle Dichter des Königtums gegolten. Auszeichnungen, wie die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion, Einladung zum Krönungsfest des Königs in dem ehrwürdigen Dom zu Reims — Krönung, die er mit ziemlich lauer Begeisterung in einer Ode besungen hat — Ehrenpensionen, Ankauf vieler seiner Bücher für die privaten königlichen Bibliotheken usw., all diese Aufmerksamkeiten des allerhöchsten Herrn für den jungen Dichter waren wahrscheinlich nicht ohne Einfluß auf seine politische Gesinnung geblieben. Das Verbot der Aufführung Marion Delormes trug nun aber dazu bei, Hugo von der legitimistischen Partei loszutrennen; und als die Revolution 1830 ausbrach, fühlte sich der Dichter eins mit der Majorität der Franzosen. Er, der zehn Jahre früher im Journal d'un jeune Jacobite seine monarchistisch-katholischen Gesinnungen bekannt hatte, schrieb mitten in den Wirren der Staatsumwälzung sein Jour-

nal d'un révolutionnaire de 1830, worin er sich für das liberale, englisch-konstitutionelle Königtum des Louis-Philippe erklärte. Nun konnte Marion Delorme am 11. August 1831 über die Bretter gehen. Inzwischen aber hatte Hugo, dessen rastlos schaffende Tätigkeit den alten Goethe in Erstaunen setzte und ängstlich machte, ein neues Drama geschrieben. Er wollte den Schaden, der ihm als Haupt der romantischen Bewegung durch das Verbot der Marion Delorme zugefügt war, schnell wieder wett machen, und er schrieb in einem Monat, im September 1829, Hernani, dessen erste Aufführung am 21. Februar 1830, ein wichtiges Datum in der Geschichte der Romantik und in der französischen Literaturgeschichte überhaupt ist.

Marion Delorme, Hernani, Le Roi s'amuse (1832) und Ruy Blas (1838) sind Schöpfungen einer und derselben Poetik; es sind romantische Dramen, nach der besonderen Kunstanschauung Hugos geschaffen.

Zwischen Le Roi s'amuse 1832 und Ruy Blas 1838, mit welchem Hugo noch einmal eines seiner charakteristischen, poetisch-romantischen Dramen verfaßt, schrieb der Dichter drei Prosastücke, um sich die Gunst des Volkes zu erobern, nachdem er sich die Anerkennung der literarisch Gebildeten gesichert hatte. Aber in diesen Prosastücken erhebt Hugo das Volk nicht zu sich, sondern er erniedrigt sich zu dem Volke. Er lauscht den historischen Melodramen, denen das Volk zujubelt, ihren hohlen Pathos, ihre komplizierte Verwicklung der Handlung ab; er schreibt Stücke mit angehäuften Verbrechen, Rätseln, Verkleidungen, Geheimnissen, die heute selbst die Kunst der vollendetsten Schauspieler

kaum vor der Lächerlichkeit retten könnte. Um sich eine weit verbreitete Popularität zu verschaffen, vielleicht auch, um mit den großen Volkslieferanten, wie Dumas der Ältere, zu wetteifern, ist Hugo den weisen Prinzipien untreu geworden, die er in der Cromwell-Vorrede aufgestellt hatte. In der historisch gefärbten Tragödie muß der Vers beibehalten werden, hatte er geschrieben, sonst entartet die Diktion ins Trivial-Lächerliche, sonst ist das Produkt formlos und darf auf den Namen Kunstwerk keinen Anspruch mehr erheben.

Die Versdramen Hugos haben trotz ihrer dramatischen Fehler bis heute ihren literarisch-poetischen Wert behalten; sie machen einen dauernden Bestandteil seiner Gedichte aus. Sie tragen sein Gepräge und besitzen deshalb einen ganz eigentümlichen und originellen Reiz.

Worin besteht eigentlich dieses Hugosche-Romantische seiner vier ersten Versdramen? Cromwell ist eine historische Tragödie, deren Handlung trotz des alles überwuchernden Beiwerks übersichtlich und einfach bleibt. Der Held und Träger des ganzen Stückes ist eine hellerleuchtete, wirkliche, historische Persönlichkeit. Nun bricht aber Hugo mit der historischen Tragödie und mit dem historischen Drama. Kein Cromwell mehr, kein Egmont, kein Carlos, kein Wallenstein wird jetzt die Achse seiner Schöpfungen sein. Der Held Marion Delormes ist ein Bastard, der weder weiß, woher er kommt, noch wohin er geht. Hernani ist ein Banditenführer, der nur im Nebenamt Prinz von königlichem Geblüt ist. In Le Rois'amuse ist der Held ein Hofnarr, der, fertig ausgestattet mit Gefühlen und Leidenschaften, Kostümen und Buckel aus der Phantasie des

Dichters entspringt; Ruy Blas ist ein Lakai, dem Hugo ebenfalls erst das Leben geschenkt hat. Die Helden dieser vier Dramen sind also ganz und gar erfundene Geschöpfe. Und doch liegt in diesen Werken viel Geschichtliches. Die Schilderung der Umwelt, des historischen Moments ist — vom poetischen Standpunkt — wohlgelungen und wahr. Der Dichter hat den Hintergrund, von dem sich die Hauptpersonen abheben, mit viel Sorgfalt und künstlerischem Sinn gemalt. Örtlichkeit, Kostüme und Sitten sind lebendig gezeichnet. Und die Nebenfiguren in diesen vier Dramen sind geschichtliche Persönlichkeiten; in Hernani der zukünftige Karl V., in Marion de Lorme Ludwig XIII., in Le Roi s'amuse Franz I., in Ruy Blas die Königin Maria Anna von Pfalz-Neuburg. In diesem letzten Drama scheint es, als ob Hugo die Bedeutungslosigkeit der geschichtlichen Figur durch die größere Sorgfalt, mit der er die historische Umgebung gezeichnet hat, hätte ausgleichen wollen.

Diese Neigung Hugos, die Hauptträger seiner besten romantischen Dramen nicht aus den Annalen der Geschichte zu nehmen, sondern ganz frei zu erfinden, und sie dennoch in einem modernen historischen Milieu — nicht in einer antiken oder gar mythologischen Umwelt — vorzuführen, entspricht ganz und gar den Gepflogenheiten des historischen Romans, wie ihn Walter Scott und in Frankreich Mérimée schon vor Victor Hugo ausgestaltet hatten. Was wird nun der Dichter in diesen Rahmen des historischen Romans hineinsetzen? Romanhafte Handlungen, die sich, wenn nicht ganz unwahrscheinlich, doch sonderbar und unerwartet ereignen.

Der Zufall waltet hier wie im Roman. Welches sind schließlich die Personen, die von diesen Zufällen — Glücks- oder Unglücksfällen — getroffen werden? Es sind romantische Helden; das heißt lyrisch empfindende, mehr leidende als handelnde Personen, also wiederum Menschen, wie sie der Roman vorführt, vorführen kann und soll. Wie die verschiedenen Kapitel eines Romans, haben die verschiedenen Aufzüge einen besonderen Titel. Diese Merkmale der Dramen Hugos, nämlich: ein geschichtlicher Roman, romanhafte Handlungen, Romanhelden, erklären uns, was in diesen Dramen schön und was mißglückt ist. Bei den lyrischen Einlagen, den Liebesduos der glücklich Vereinigten oder durch den Tod bald Getrennten muß man an die poetischen Leidenschaftsergüsse der Romane J. J. Rousseaus und Chateaubriands denken. Wer die Lyrik St. Preuxs, Renés im Epos bewundert, kann der Lyrik Hugos im Drama seine Anerkennung nicht versagen. Das Übergreifen eines Empfindungsmodus in den anderen ist hier wie dort ebenso am Platz.

Die Gewohnheit Hugos, eine nicht historische Persönlichkeit in das Zentrum seines Dramas zu stellen, entspricht nicht nur seinen künstlerischen Neigungen, dem Bedürfnis, einen Helden zu haben, der das lyrische Echo der Gefühle des Dichters ist, sondern diese Gewohnheit hängt auch mit einer didaktischen Tendenz zusammen. Man könnte diese Tendenz in einem Wort zusammenfassen: die Erziehung der Demokratie zum Selbstbewußtsein. Die Hauptheld en Hugos sind Menschen aus den unteren Schichten des Volkes, die sich durch ihren Mut, ihr Genie, durch ihre großangelegten

Anschauungen über die Geburtsgrößen, über die Aristokratie, über die Könige erheben. Darum spielen in seinen Stücken Könige und Königinnen entweder eine unbedeutende oder eine verabscheuungswürdige Rolle. Diese demokratische Tendenz des Dichters nimmt mit der Zeit immer mehr zu und geht Hand in Hand mit dem Anwachsen der wiedergeborenen napoleonischen Idee. Für Hugo wie für die meisten Franzosen des Bürgertums und des Volkes verkörpern sich im Napoleonischen System Liberalismus, revolutionärer Geist, Verneinung des Ancien Régime. In Cromwell konnten die Leser eine Parallelfigur zu Napoleon erblicken. In Hernani und Ruy Blas wird die Erinnerung an Kaiser Karl den Großen und Karl V. auch zum Symbol der napoleonischen Idee.

Marion Delorme, das erste der bedeutenden romantischen Dramen Hugos, trägt schon alle Merkmale dieser eigenartigen Kunst: malerisches Milieu, romantische Helden, historische Nebenfiguren.

Die Hauptquelle, aus der sich Hugo seine Helden, die besondere Färbung und charakteristische Einzelheiten holte, ist ohne Zweifel der historische Roman Cinq Mars von de Vigny, der, drei Jahre früher, 1826, erschienen, einen großen Erfolg gehabt hatte. In diesem Werk hatte sich de Vigny als der genialste Verpflanzer der Scottschen Romane auf französischen Boden gezeigt. Zu derselben Zeit veröffentlichte er auch geniale Übertragungen Shaksperes .Sein Einfluß auf Hugo war während ein paar Jahren bedeutend. Cinq Mars ist die Erzählung einer Verschwörung der Aristokraten gegen den Despotismus Richelieus. Der Kardinal wird hier

genau so behandelt wie Cromwell einige Monate später im Drama Hugos. De Vigny faßt Richelieu zwar prägnant aber parteiisch auf. Als Aristokrat und Monarchist kann er dem Kardinal nicht verzeihen, daß er durch seinen erbitterten Kampf gegen die Aristokratie dem Königtum seine natürlichen Stützen genommen und dadurch die Revolution vorbereitet hat. Wenn man von diesem besonderen, aristokratischen Gesichtspunkt absieht, kann man in Marion Delorme und in Cinq Mars leicht die Berührungspunkte zeigen. In beiden Werken erscheint Ludwig XIII.; beide Schriftsteller zeigen ihn im Hintergrund als einen willenlosen, gelangweilten Scheinherrscher, der sich unter die tyrannische Herrschaft Richelieus beugt. Die Zeit ist also im Roman Vignys und im Drama Hugos dieselbe. Hier wie dort hängt das Schicksal der Personen von dem Willen des Kardinals ab, obgleich Richelieu in Marion Delorme kaum erscheint.

Der Stil der Werke, der Stil im kunstgewerblichen Sinne, ist in beiden der gleiche, der Louis XIII.-Stil. Die Vorliebe der Romantiker für diese Epoche, die sich von 1610 bis 1640 erstreckt, erklärt sich leicht aus der Verwandtschaft der romantischen Zeit und der vorklassizistischen Epoche unter der Regierung Ludwigs XIII. In beiden Epochen hatte sich der Staat kaum von großen Wirren und schweren Erschütterungen erholt. Das Gefühl beherrscht die Literatur; sie entwickelt sich auf den antithetischen Gebieten des Preziösen oder des Burlesken, des Idealen und Grotesken. Eine neue Ära der Literatur hat begonnen. Der Unterschied zwischen den Werken des angehenden XVII. Jahrhunderts und denen des Re-

naissance-Jahrhunderts ist ebenso groß als der zwischen den Werken der Romantiker und denen der Epigonen der klassizistischen Literatur am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts. Es sind zwei nicht geklärte Epochen, weder vom geschichtlichen noch vom künstlerischen Standpunkt aus. Gerade dieses Nebeneinander von zuweilen entgegengesetzten Gefühlen und Neigungen reizt die Romantiker, der Louis XIII.-Epoche ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Die drei Musketiere von Dumas sind der volkstümliche Ausdruck dieser romantischen Zeit, während Rostands Cyrano de Bergerac die letzte künstlerische Synthese dieser Epoche ist. Die Werke Cyrano de Bergeracs, sein Leben selbst waren voll greller Kontraste, voll kühner und burlesker Poesie. In der Architektur jener Zeit ist der Stil auch ein grelles Nebeneinander, eine Antithese des Steins und des Ziegelsteins. Die Place-Royale, heute Place des Vosges, damals das Zentrum des Pariser Lebens, zeigt uns ein interessantes architektonisches Bild dieser Epoche.

Was den Stoff Marion Delormes angeht, so ist er wegen seiner Tendenz durchaus romantisch. Dasselbe Thema hätte J. J. Rousseau ebensogut wie Alexandre Dumas fils behandeln können. Es ist das Kameliendamemotiv, eine Auflehnung des Individuums gegen die Gesellschaft und die gesellschaftlichen Regeln, also ein evangelisches, ein paradoxes Thema. Die Lehren des Evangeliums, sobald sie unserer zivilisierten Auffassung, unserer Auffassung von Ehre entgegengesetzt werden, muten immer wie Paradoxe an. Kann ein gefallenes Weib, kann sich eine Dirne durch echte, aufopfernde,

selbstlose Liebe ihrem traurigen Schicksal entringen, unser Mitleid und unser Verzeihen erobern? Die Gesellschaft, die Hüter der Ehre, ein Emile Augier zum Beispiel, antwortet in dem Mariage d'Olympe: »Nein. Diese Bekehrung ist nur eine vorübergehende Laune, die in ihr Freudenleben nur Abwechslung bringt und die Lust nachher nur erhöht. Die Dirne hat immer das Heimweh nach dem Schmutz.« Rousseau, Hugo, Dumas bejahen die Frage, weil die Religion der Europäer die christliche ist; eine Religion, die auf die Erlösung, auf das Opfer gegründet ist; weil Christus Maria Magdalena verzeiht und keinen Anstoß daran nimmt, daß sie seine Füße mit wohlriechendem Öl salbt. In solchen moralischen Konflikten von Tugend und Ehre — wie oft haben es die großen Dramatiker, Ibsen zuletzt, gezeigt — läßt sich der klaffende Abgrund zwischen evangelischem Ideal und praktischer Anwendung um so schwerer überbrücken, je mehr der Kampf ums Leben, der tranzendentale Egoismus im individuellen sowie im öffentlichen Leben die Stelle des evangelischen Altruismus einnimmt.

Trotz der unleugbaren Tendenz in Marion Delorme braucht man dem Dichter deshalb doch nicht die wohltönenden Worte entgegenzuschleudern: Apotheose der Kurtisane, Rehabilitation der Dirne. Wenn wir in diesem Drama einer Rehabilitation beiwohnen, so gilt diese Rehabilitation nicht einer ganzen Gattung der menschlichen Gesellschaft, sondern sie bleibt rein individuell, und die Sympathie, die wir für die Heldin empfinden können, gilt nur den Gefühlen und den Handlungen, die sie als liebendes Weib, nicht als Dirne, empfindet und zum Ausdruck bringt. Wenn sie sich rehabilitiert, so ge-

schieht es außerhalb des Kreises, in dem sie ihr öde-lustiges Leben führte. Uns kann in ihr nur das rühren, was sie von ihresgleichen trennt.

Das Thema von Marion Delorme ist folgendes: Marion Delorme, eine berühmte Kurtisane am Anfang des XVII. Jahrhunderts, die jahrelange Geliebte des Cinq Mars, verliebt sich in einen jungen Bastard ohne Familie, ohne Vermögen, ohne Stellung. Er liebt die schöne Frau mit der ganzen Hingebung einer ersten Liebe; er glaubt an die Geliebte; er weiß nichts von ihrem bisherigen Wandel. Marion verläßt mit ihrem Geliebten Didier die Hauptstadt, in der sie zu bekannt ist, und kommt nach ihrer alten Geburtsstadt Blois; sie hat wieder ihren Mädchennamen angenommen. Hier erkennt sie leider einer ihrer Verehrer, ein junger, eleganter, geistreicher, leichtsinniger Aristokrat Saverny. Er bemüht sich wieder um sie. Aus Eifersucht beleidigt Didier den Aristokraten Saverny und duelliert sich mit ihm trotz des strengen Verbotes Richelieus, der über Duellanten die Todesstrafe verhängt hat. Saverny entkommt; Didier wird verhaftet. Aber dank Marions Hilfe kann er bald entschlüpfen. Um sich vor Verfolgungen der Helfershelfer Richelieus sicher zu stellen, werden Marion und Didier, nachdem sie Theaternamen angenommen haben, Mitglieder einer wandernden Schauspielergesellschaft. In einem Schloß, in dem sie auftreten sollen, treffen die beiden wieder den jungen Saverny. Um den Verfolgungen der Polizei zu entgehen, hatte Saverny überall die Nachricht seines Todes verbreitet. Während der Aufführung im Schloß erkennt er in Doña Chimène Marion. Und in jugendlichem Leichtsinn verrät nun Saverny dem Didier

das Geheimnis ihres Lebens. Die ganze Poesie seiner Liebe ist hin; in zornentflammter Rede verdammt Didier das Weib, dessen Liebe auf einer Lüge gegründet war, die sein reines Leben entehrt hat. Er will sterben und stellt sich der Polizei. Vergebens gelingt es Marion, zu ihm zu dringen; Didier will nicht mehr fliehen. Seinem Zorn folgt ein tiefes Mitleid mit derjenigen, die er trotz allem liebt; er dankt ihr für ihre Aufopferung, aber er fühlt, daß ein Zusammenleben mit ihr jetzt unmöglich ist. Die Vergangenheit würde zwischen beiden immer wie eine unsichtbare Erscheinung stehen. Auf dem Richtplatz erscheint Richelieu in einer Sänfte. Der Kardinal will selbst sehen, was für eine Wirkung die Vollstreckung seiner Urteile auf das Volk ausübt. Marion Delorme bittet ihn flehentlich um Gnade für den Geliebten. Aber aus der Sänfte tönen die Worte: »Keine Gnade.« Verzweifelnd wendet sie sich an das Volk, zeigt auf den sich entfernenden Kardinal, dessen Purpurmantel blutig schimmert, und ruft in wildem Schmerze aus: »Seht alle, dort geht der rote Mann!« Dann bricht sie wie leblos zusammen.

Früher hieß das Stück: Ein Duell unter Richelieu. Die Wirkungen der Herrschaft Richelieus auf die Aristokratie und das Volk hat Hugo gut wiedergegeben. Im Anfang des zweiten Aktes wohnen wir einer sehr malerischen Szene bei. Vor einem Gasthaus spielen und trinken junge Edelleute bei einer Pfeife Tabak. Im Hintergrund erblickt man die alte Stadt Blois. — (Der Vater Hugos wohnte in Blois; Victor Hugo besuchte ihn dort. In einem Gedicht hat er den künstlerischen Eindruck wiedergegeben, den die amphitheatralisch gebaute Stadt auf ihn

machte.) Ein junger Edelmann kommt aus Paris zurück und erzählt alle Neuigkeiten der Hauptstadt. — Diesen glücklichen Kunstgriff hat übrigens Rostand in seinem Cyrano de Bergerac auch benutzt, um die Zeitstimmung wiederzugeben. — Der junge Graf erzählt von Corneille und seinem neuen Stück, von den Akademikern, von dem plötzlichen Verschwinden der schönen Marion Delorme, von den Todesurteilen, die über mehrere Duellanten aus der Aristokratie verhängt worden sind. Da erscheint vor dem Gasthaus ein Ausrufer, der die neuen Edikte Richelieus gegen das Duell verliest. Das Schriftstück wird unter Hohnrufen und Drohungen der jungen Edelleute an einer Säule angeschlagen. Hugo scheint sich hier der Szene Wilhelm Tells erinnert zu haben, in der der Hut des Landvogts auf einer Stange aufgestellt wird. — Der dritte Akt ist auch voll bunten Lebens. Hier ist Scarron, der groteske Dichter und Gemahl der Maintenon, Vorbild gewesen. Das Leben der wandernden Schauspieler, ihr Aufenthalt auf einem Schloß, die Verkleidungen der Marion und Didiers, die als Komödianten auftreten, all das erinnert an den Roman Comique.[16] Das Vagabundenleben überhaupt und insbesondere das an Kontrasten und Antithesen so reiche Komödiantenleben gehört ja zu den gern verwerteten Elementen der Romantik.[17] Der vierte Akt hat wieder sein besonderes Interesse, weil darin König Ludwig XIII. erscheint und von dem Dichter, wenn auch nicht richtig, doch ganz interessant charakterisiert wird. Dieser Aufzug war im Jahre 1829 der Stein des Anstoßes. Karl X. fürchtete, daß das Pariser Publikum in diesem zerstreuten, gelangweilten Ludwig, der unter der Herrschaft eines Priesters steht und kein einziges

Vergnügen außer der Jagd kennt, eine Anspielung auf ihn sehen könnte. Hugos Auffassung von Ludwig XIII., wie er sie in de Vignys Cinq Mars vorfand, und die er noch schwärzer gestaltete, entspricht der geschichtlichen Wahrheit nicht. Denn Ludwig XIII. war intelligent genug, sich einen genialen Minister zu wählen und mit ihm so lange wie möglich zu arbeiten. Und seine Langeweile war nicht bloß die Wirkung eines müßigen, leeren Lebens, sondern der Ausdruck einer wehmütigen Natur. Er war auch nicht Sklave seines Ministers, wie ihn die Romantiker darstellten. Trotz dieser unrichtigen Auffassung ist die Szene wirklich dramatisch, in der Marion Delorme den König für ihren Geliebten, den sie vor dem Herrscher Bruder nennt, um Gnade bittet, die Szene, in der der alte Marquis von Nangis für seinen Neffen, den leichtsinnigen Verehrer der schönen Marion, den jungen Saverny, den König auch um Barmherzigkeit anfleht. Der alte Marquis beruft sich auf seine Verdienste und sagt dem Herrscher, das schönste Vorrecht des Monarchen sei — Milde zu üben. Ludwig XIII. ist von der Schönheit Marions und von der würdigen Beredsamkeit des alten Marquis gerührt; doch will er sich noch nicht entscheiden. Marion sinkt ohnmächtig nieder.

Im 5. Akt des Fräulein von Scudéry von O. Ludwig ist die Szene mit Ludwig XIV. ganz parallel. Die würdige Beredsamkeit des alten Fräuleins von Scudéry, die rührende Schönheit der Madelon Cardillac scheinen auf den König Eindruck zu machen; doch entscheidet er sich nicht auf der Stelle, und das alte Fräulein von Scudéry sinkt gebrochen zusammen. —

Die Schlußszene, der Gang des Didier zur Hinrich-

tung, begleitet von der schmerzzerrissenen Marion, die endlich durch den verzweifelten Mut ihrer Liebe die Verzeihung des Geliebten erringt, die ernste, tiefe Todesstimmung Didiers, der jetzt alles Menschliche klar übersieht und sich nach dem Tode sehnt, der bis in den Tod elegante Leichtsinn des jungen Saverny, der den feierlichen Ernst der Szene erhöht, der Eindruck der unüberwindlichen, wortkargen Härte Richelieus, an der alles Flehen der Liebe und der Schönheit zerschellt, diese ganze Szene gehört zu dem besten, was das romantische Drama geschaffen hat. — Die Liebesszenen zwischen Marion und Didier sind, wie gewöhnlich bei Hugo, voll lyrischer Melodie. Und wie in Hernani wird der Ausdruck dieser Szenen noch dadurch erhöht, daß der Zuschauer über den beiden Liebenden das grausame Schicksal schweben sieht, das sie bald ganz vernichten soll. Die Täuschung Didiers, der in Marion ein reines Mädchen zu lieben glaubt, das über die Fatalität seines Lebens, über sein unglückbringendes, stets verachtetes, ödes Dasein die schützenden Flügel der aufopfernden, mitleidsvollen Liebe ausbreitet, dieser Traum, aus dem er, für immer verwundet, erwacht, diese Liebe, die sich den Grenzen des Wirklichen entrückt wähnt, verleiht manchen Szenen eine wunderschöne elegische Stimmung.

Aber man darf deshalb nicht vergessen, daß die Grundidee in Marion Delorme wirklich dramatisch ist. Der Charakter der Heldin ist von hoher dramatischer Wirkung. Auf sie könnte man das Wort Pascals anwenden: »Cet oubli de soi que cause l'amour fait naître des qualités que l'on n'avait pas auparavant.« Vergebens verläßt Marion ihr reiches, üppiges, bequemes Leben, um arm

und vergessen nur dem Geliebten zu leben, und sich für ihn aufzuopfern. Vergebens ist ihre Seele rein geworden; für alle wird sie immer die unreine Kurtisane bleiben. Trotz aller Opfer kann sie die Flecken aus ihrer Vergangenheit nicht tilgen. Immer wieder wird sie in den Schmutz hinabgezogen. Die Art und Weise, wie sie von dem jungen Saverny behandelt wird, zeigt ihr, daß sie noch immer als diejenige gilt, die sie war. Den Heiratsantrag Didiers schlägt sie ab, weil sie sich sonst selbst verachten müßte und ihn auch nicht entehren will. Da aber Didier den edlen Beweggrund ihrer abschlägigen Antwort nicht erraten kann, glaubt er, daß Marion einen andern liebt. Aus Eifersucht geht er mit Saverny in den Zweikampf, der ihm das Leben kosten soll. Er läßt sich gefangen nehmen und muß sterben, wenn Marion nicht für ihn eintritt. Es gibt nur ein Mittel, Didier zu retten, ihm zur Flucht zu verhelfen. Sie muß sich dem Polizisten Laffemas, der die Geliebte Didiers schon lange verfolgt, hingeben. Es ist das letzte Opfer, das ihre Liebe dem Geliebten bringen kann, ein Zurücksinken in ihre verhaßte Vergangenheit; Didier wird sie verabscheuen, verachten, hassen, aber er wird leben. Sie kann nicht ahnen, daß er auf die Freiheit verzichten will.

In einer ersten Fassung der Schlußszene blieb das letzte Wiedersehen Marions und Didiers ohne Versöhnung; ohne ein Wort zu sagen, ohne ihr zu verzeihen, schritt Didier zur Hinrichtung. Der endgültige Schluß ist romantischer. Didier verzeiht, weil er erkennt, daß seine Liebe zu Marion nicht so groß war, als die Liebe Marions zu ihm, die schrankenlos ist. Dieses Schicksal, welches das gefallene Weib unerbittlich immer wieder in

den Schmutz zurückzieht, ist von Hugo mit großer Konsequenz geschildert worden.

Didier gehört wie Hernani und Ruy Blas zu jenen problematischen Naturen, die Goethe also definierte: Menschen, »die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genugtut; daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt.« Solche Menschen wie Didier, Hernani können eigentlich nicht mit freiem Willen handeln; die Gegenwart ist für sie ein Zusammenstoßen der wehmutsvollen Erinnerungen und der ungewissen Hoffnungen, sie schwanken hin und her, erinnern sich ihres unglückseligen Lebens, fürchten sich vor der Zukunft. Sie wollen sich an ihrer Leidenschaft berauschen, um alles zu vergessen, und können es nicht. Ihre Liebe wird dadurch leidenschaftlicher, aber auch schmerzlicher; nirgends können sie sich im Absoluten ausruhen. Sie leiden an der romantischen Krankheit, die kürzlich Lasserre in einer These über le Romantisme français und dann Walzel in seinem Buch über die romantische Krankheit zu zergliedern versucht haben. Solche Helden können die Gegenwart nicht genießen; sie werden von einer Kraft erfaßt, die sie ohne Rast vorwärts treibt bis zu der einzigen vollständigen Versöhnung, bis zum Tod. Sie erinnern uns an die unheildrohende Wolke des Feu du Ciel, der ersten Orientale, die immer weiter, immer weiter muß, über Berg und Tal, über lachende Fluren, über sandige Wüste, bis sie endlich durch ihr Zusammenbrechen, durch ihre Auflösung zum erstenmal wirkt, handelt, vernichtet. Hier seien die charakteristischen Worte Hernanis an Doña Sol angeführt. Didier könnte sie auch gesprochen haben:

Oh! par pitié pour toi, fuis! — Tu me crois peut-être
Un homme comme sont tous les autres, un être
Intelligent qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi. Je suis une force qui va!
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres!
Une âme de malheur faite avec des ténèbres!
Où vais-je? je ne sais. Mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
Une voix me dit: Marche! et l'abîme est profond,
Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond!
Cependant, à l'entour de ma course farouche,
Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche!
Oh! fuis! Détourne-toi de mon chemin fatal,
Hélas! sans le vouloir, je te ferais du mal!

Hernani III, 4.

Marion Delorme konnte zuerst nur vor den Freunden des romantischen Cénacle vorgelesen werden. Da die Stoffe aus der französischen Geschichte für den Dichter gefährlich waren, — Hugo sollte es einige Jahre später gelegentlich der Aufführung von Le Roi s'amuse wieder erfahren — wählte er zu seinem zweiten romantischen Drama einen fremdländischen Stoff, den spanischen Schauplatz. Die erste Aufführung Hernanis gestaltete sich bekanntlich zu einer regelrechten Schlacht zwischen den langhaarigen, buntgekleideten, romantischen Jünglingen und den Anhängern der klassizistischen Schule. Ungeachtet der manchmal recht geschickten und treffenden Angriffe der letzteren hatte das Drama einen dauernden Erfolg und ist bis zum heutigen

Tage ein ständiges Repertoirestück des Théâtre-Français geblieben.

Hernani hat als Drama lange nicht den Wert wie Marion Delorme. Aber wenn Marion Delorme jetzt nur selten aufgeführt wird, so kommt es vielleicht daher, daß die Nachahmungen oder die dasselbe Thema behandelnden Theaterstücke dem Drama Hugos später Konkurrenz gemacht haben. Vor ihm war der Stoff schon behandelt worden, aber im Roman, von J. J. Rousseau, oder in der Erzählung, von Boccacio und La Fontaine. Hernani ist in der Erfindung origineller und trägt einen noch ausgeprägteren romantischen Typus; das heißt, die Handlung ist sehr lose gefügt, ohne Konsequenz; die Situationen entbehren meistens jeder Wahrscheinlichkeit. Die Phantasie des Dichters waltet darin mit souveräner Willkür und erscheint zu sehr als Deus ex machina. Im Gegensatz zu Marion ist Doña Sol, die Heldin, ohne Persönlichkeit. Der Konflikt und die Katastrophe sind künstlich herbeigeführt. Das Opernhafte tritt allzu sehr an Stelle des Dramatischen. Einige lyrische Stellen werden durch die Verkettung von Intriguen mit einander verbunden. Drei für Eine, sollte zuerst das Stück heißen, ein rechter Titel für eine Posse, aus dem schließlich Hernani oder die Kastilianische Ehre wurde.

Doña Sol wird von ihrem Onkel geliebt, der sie in wenigen Tagen heiraten soll; aber sie liebt Hernani, einen Banditenführer. Auch der König von Spanien, Don Carlos, liebt Doña Sol. Ihr Onkel, der alte Ruy Gomez findet in seinem Hause die beiden Jünglinge Carlos und Hernani, die sich eingeschlichen haben, um Doña Sol zu

sehen. Carlos gibt sich zu erkennen; er erklärt dem alten Vasallen, daß sich durch den Tod Maximilians, des deutschen Kaisers, die politische Lage Europas verändert habe. Dieses Gespräch über Politik lenkt den alten Gomez von seinem Verdacht ab und beruhigt ihn. Hernani hält er für einen Gefolgsmann des Don Carlos. — Im zweiten Akt, der ebenfalls in Saragossa spielt, will Carlos Doña Sol entführen, bevor Hernani es selbst tun kann. Die beiden Liebhaber treffen aber zusammen. Der König ist in der Gewalt des Banditen. Hernani könnte nun den Tod seines Vaters an Don Carlos, dem Sohne desjenigen, rächen, der seinen Vater in den Tod geschickt hat. Doch läßt er Carlos entkommen und geht mit seinen Gefährten wieder in die Berge Kataloniens zurück. Erinnerungen an die italienischen Räuber, an Fra Diavolo, Erinnerungen an Korsika, an die Vendetta, das Maquis, werden hier ins Spanische übertragen. — Im 3. Akt soll im alten Familienschloß des Ruy Gomez, in Aragonien, die Hochzeit des Onkels mit der Nichte stattfinden. Hernani erscheint als vermummter Pilger. Als er die Vorbereitungen zur Hochzeit sieht, will er in seinem Schmerz, in seiner Verzweiflung vor den Leuten des Don Gomez seinen wahren Namen ausschreien. Auf seinen Kopf ist eine Belohnung von 1000 Goldcarolus gesetzt. Aber Ruy Gomez will seinen Gast nicht ausliefern, er bewaffnet seine Leute, die Hernani gegen seine Verfolger verteidigen sollen. Als er nach erteilten Befehlen zurückkehrt, findet er Hernani knieend vor Doña Sol. Nun erscheint Carlos, der den Banditen verfolgt, und verlangt dessen Auslieferung. Der alte Gomez weigert sich, an seinem Gast Verrat zu üben. Aus Rache führt nun Carlos Doña Sol mit sich fort. Da-

für will sich Gomez an Hernani rächen und fordert ihn zum Zweikampf heraus. Der Bandit bittet ihn, ihm Frist zu gewähren, bis er an Carlos Rache genommen hat; dann soll Gomez Herr seines Lebens sein. Er übergibt ihm sein Horn mit dem Versprechen, sich zu töten, sobald der Klang desselben ihm den Willen des Herzogs kundtut.

Im 4. Akt sehen wir zunächst Carlos allein in der Gruft Karls des Großen zu Aachen. Es ist die Stunde der deutschen Kaiserwahl. Verschwörer wollen sich in diesen unterirdischen Gewölben treffen, um den Tod des verhaßten Don Carlos zu beschließen. Sie erscheinen, mit ihnen Gomez und Hernani als eifrigste Verschwörer. Da ertönen drei Kanonenschüsse. Carlos ist Kaiser Karl V. Er erscheint plötzlich vor den Verschwörern. Nun vollzieht sich in seinem Innern eine Umwandlung. Großmütig verzeiht er den Verschwörern, gibt Hernani Doña Sol zur Gattin und macht ihn wieder zum Herzog Johann von Aragonien und Ritter des goldenen Vließes. — Der 5. Akt spielt in Aragonien auf Hernanis Schloß. Es ist der Hochzeitsabend. Das Fest ist vorüber.

Tout s'éteint, flambeaux et musiques de fêtes.

Hernani und Doña Sol tauschen Liebesschwüre aus. Da ertönt das Horn des Ruy Gomez. Treu dem gegebenen Wort vergiftet sich Hernani. Doña Sol geht mit ihm in den Tod.

In dieser unwahrscheinlichen Handlung finden sich einige großartige Szenen, wie die, in der Ruy Gomez den Gast nicht ausliefern will. Er zeigt dem König Carlos alle Porträts seiner ruhmreichen Ahnen, die alle edel gelebt und edel gestorben sind; dann kommt er an das letzte Bild und sagt: »Dies ist mein Bild. Ich danke Euch,

König Carlos; Ihr wollt, daß man beim Anblick dieses Bildes sage: »Der letzte würdige Sproß eines so würdigen Geschlechts ward zum Verräter, er verkaufte das Haupt seines Gastes!« — Die Szene in der Gruft Karls des Großen zu Aachen mit ihren napoleonistischen Anspielungen, mit der Erinnerung an den großen Kaiser ist wirklich erhaben. Diese Umwandlung Carlos', der mit der vergrößerten Aufgabe über sich selbst emporwächst, kurz, alles, was in dieser Szene von historischer Größe beleuchtet wird, ragt über das Intriguenstück, über die opernhafte Verschwörung weit hinaus. — Und was all die für Poesie empfänglichen Zuhörer des Stückes damals mit fortriß, das war der letzte Akt mit der melodischen Liebespoesie, mit der Todesstimmung, die über der herrlichen, sanften Sommernacht liegt, mit dem brutalen Hornschall, der den Schleier, den Liebestraum, zerreißt; wie eine Kantilene hören sich die Verse an:

. . . sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose!
Regarde. Plus de feux, plus de bruit, tout se tait.
La lune, tout à l'heure, à l'horizon montait;
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble,
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble.

Der Erfolg des Stückes vor dem großen Publikum erklärt sich vielleicht ebenso sehr durch seine Mängel als durch seine poetischen Vorzüge. Das Versteckenspielen der Personen, ihre Vermummungen, die unerwarteten Theatereffekte scheinen uns künstlich und konventionell. Damals waren sie eine angenehme Abwechslung im Ge-

gensatz zu der Monotonie der meisten klassizistischen Stücke.

Die romantische Form und die romantische Tendenz des Dramas waren damit gegeben. Hugo zeigte einen Banditen mit einer heldenhaften Seele, einen König mit einer kleinlichen wollüstigen Seele, eine Liebesszene, die zugleich eine Todesszene war. Überall Kontraste, Überraschungen, Antithesen, wie man sie in den anderen Dramen Hugos wiederfinden wird. In jedem von seinen Dramen findet sich ein Gegenstand, der zum Werkzeug des Schicksals wird. In Hernani das Horn, in Marion Delorme ihr Porträt, das dem Geliebten die Vergangenheit der Heldin verrät. Auch in Deutschland finden sich in den Schicksalstragödien solche Gegenstände, die das Schicksal der Helden bestimmen. Die Verkleidungen sind auch in den Dramen Shaksperes nicht selten. Die Rolle, die ein Taschentuch in O t h e l l o, ein Armband in C y m b e l i n, ein Ring in E n d e g u t, a l l e s g u t, spielt, ist bekannt. Aber der Hauptfehler der Dramen Hugos liegt in einem allzustarken Subjektivismus. Seine Personen sind Ausnahmemenschen.

Die Atmosphäre ist in H e r n a n i gut wiedergegeben. Historiker haben ohne Mühe bewiesen, daß Hugo spanische Memoiren des XVII. Jahrhunderts benutzt hat, um die Zeit Karls V., also das XVI. Jahrhundert, zu malen. Was beweist das? Ändert sich der Charakter eines Volkes in achtzig Jahren so bedeutend? Wenn Hernani auch als Drama nicht vollgültig ist, so ist doch dieses Stück als historisches, kulturelles Bild wohl gelungen. Hugo sagte später einmal, däß er seinem Hernani das Strahlen des Sonnenaufgangs und dem R u y B l a s die dunkle Färbung eines

Sonnenuntergangs habe verleihen wollen. Und das hat er wirklich erreicht. Es liegt etwas Jugendliches in diesem Bilde der sich mit Karl V. erhebenden spanischen Monarchie, etwas leidenschaftlich Unternehmendes in der Zeichnung des Don Carlos, etwas Tapferes, Ritterliches in der Anschauung der spanischen Edelleute. Das Übermäßige, allzu Spontane im Stücke hilft diesen Eindruck verstärken. Ein Kritiker schrieb einmal über Hernani, das Stück habe auf die Franzosen eben solchen Eindruck gemacht wie die Räuber Schillers auf die Deutschen. Wenn solche Vergleiche nicht immer gefährlich und zwecklos wären, könnte man ebensogut sagen, daß Hernani einen ähnlichen Eindruck machte, wie seinerzeit der Cid Corneilles.

Nachdem die romantische Lyrik mit den Orientalen, das romantische Drama mit Hernani gesiegt hatten, mußte auch der romantische Roman seinen Sieg feiern. Ein Jahr nach der Première Hernanis erschien mit gleichem Erfolg — am 17. März 1831 — Notre Dame de Paris.

FÜNFTES KAPITEL.

Der historische Roman. — Notre Dame de Paris.

Bei der Betrachtung der drei ersten großen dramatischen Werke Hugos haben wir zu zeigen versucht, wie sich der Dichter darin immer mehr der Technik des historischen Romans näherte, nämlich in der Ausgestaltung des Rahmens, in der Malerei verschiedener abgerundeter Bilder, in den lyrischen leidenden Charakteren der Hauptheldеn, in der Zurücksetzung der geschichtlich beglaubigten Personen auf die Nebenrollen, in dem eher romanhaften als dramatischen Bau der Handlung. Es war zu erwarten, daß sich der Dichter auch außerhalb der Bühne dem eigentlichen historischen Roman endlich widmen würde. Und dies geschah. Nach Cromwell, Marion Delorme und Hernani schrieb Hugo im Herbst 1830 Notre Dame de Paris.

Er folgte darin der Strömung, die sich seit dem Auftreten Chateaubriands immer mehr entwickelt hatte, und die ein Wiederaufleben des Historischen im Drama, im Epos und in der Geschichtsschreibung hervorgerufen hatte. Daß diese Wiedergeburt der Geschichte dem Romantismus zugute kam, kann uns nicht wundern, da die-

ses Auferstehen des historischen Gefühls gleichbedeutend mit der Entstehung des »Malerischen« war. Das Exotische, nämlich das, was zeitlich oder räumlich vom alltäglichen Leben entfernt ist, hielt seinen siegreichen Einzug in die Literatur. Daß das malerische Element des Mittelalters bevorzugt wurde, erklärt sich daraus, daß dieses Zeitalter der Kunst und dem Wissen mehr bot, als jedes andere. Dieses Feld hatte solange brach gelegen, daß selbst die geistvollsten Köpfe es öfter wie eine leere, öde Fläche betrachtet hatten. Für Voltaire und Lessing war das Wort gotisch immer synonym mit barbarisch. Allmählich aber vollzog sich der Umschwung. Als junger Student begeisterte sich Goethe für den Straßburger Dom. Dies Gefühl für das Malerische, Individuelle, Subjektive der Kulturwerke vergangener Zeiten, das jetzt die Grenzen der Bewunderung erweiterte, und erlaubte, daß man sich ebenso sehr für die eigenartigen Schöpfungen der Gotik wie für die klassischen Denkmäler der hellenischen Kunst begeistern konnte, bekundet sich in den letzten Dezennien des XVIII. Jahrhunderts in dem, was man Ruinenkultus nennen möchte. Während der Maler Hubert Robert seine Ruinenlandschaften malt, schreibt Volney 1791 seine Ruinen, in denen neben allerlei philosophisch-rationalistischen Tendenzen das romantische Empfinden für die Ruinen, für das architektonisch Unregelmäßige ebenso wie für die Trümmer der Weltlegende, für die Ruinen vergangener Zivilisationen schon zum Ausdruck gelangt. Was man die romantische architektonische Dekoration nennen könnte, wird dadurch vorbereitet. Romantische Gefühle, romantische Landschaften waren schon vorher mit Feder oder Pinsel fest-

gehalten worden. Rousseau hatte lange vor Volney geschrieben, Ruysdaël lange vor Hubert Robert gemalt. Die Landschaften Ruysdaëls sind wie die Gefühle St. Preuxs und Julies subjektiv, so subjektiv, daß man auf sie gerne das bekannte Wort Amiels anwenden möchte: »Eine Landschaft ist eine Seelenstimmung.« (Un paysage est un état d'âme.) Die schönsten Landschaften Ruysdaëls stellen eine dramatische aber einsame Natur dar. Nimmt man im Gegensatz dazu die klassischen Landschaften Poussins oder Claude Lorrains, so spielt darin das Architektonische zwar eine große Rolle, aber nur als Staffage, nicht als mithandelndes Wesen. Die Architektur als menschliches Werk ist noch nicht beseelt, ja noch nicht mythologisiert. Sie ist noch reiner Gegenstand. Erst Chateaubriand faßt in seinem Genius des Christentums die Tendenzen der Hubert Robert und Volney zusammen und lauscht den Tempeln und Domen ihre Seele ab. Durch sein künstlerisch-subjektives Empfinden belebt Chateaubriand die gotischen Kathedralen; er macht aus ihnen lebende Wesen; er vermenschlicht sie. Diesem Anthropomorphismus verdankt die französische Literatur einige ihrer eigenartigsten Schöpfungen, wie: die bekannten Kapitel Chateaubriands über den gotischen Dom, Hugos Notre Dame de Paris, Renans la Prière sur l'Acropole, Zolas le Rêve, Huysmans' la Cathédrale. Die Grundidee des Romans Notre Dame de Paris verdankt Hugo seinem Vorgänger Chateaubriand; aber als er sein Werk schrieb, übte natürlich die ihn unmittelbar umgebende Literatur einen großen Einfluß auf ihn aus. Und hier, wie bei seinen Dramen, die meistens historische Romane sind, finden wir Walter Scott, der durch den Rah-

men seiner Romane, durch die malerische Anschauung der Vergangenheit damals die französischen Leser entzückte. Schon im Jahre 1819 hatte der junge Hugo in der von ihm gegründeten Zeitschrift le Conservateur littéraire dem großen Genie Walter Scott eine begeisterte Kritik gewidmet.

Der Einfluß des schottischen Erzählers wirkte zu dieser Zeit befruchtend auf mehrere Gebiete. Nicht nur die Romanschriftsteller lernten von ihm. Die Theaterdichter nahmen sich öfter seine lebhaften, realistischen, dramatischen Dialoge — die in seinen Werken einen großen Platz einnehmen — zum Vorbild. Die Historiker lernten bei ihm, wie man die Vergangenheit wieder erstehen läßt.

Und sogar die Vertreter der klassizistischen Richtung bewunderten ihn, ohne sich selbst bewußt zu sein, daß ihre Bewunderung eigentlich einem großen Romantiker galt. Zahlreiche Nachmachungen seiner Werke entstanden. Aber nur die Werke von Schriftstellern mit starker künstlerischer Persönlichkeit ragen aus der Masse empor, weil sie nicht nur die technischen Mittel des schottischen Schriftstellers nachgeahmt haben, sondern auch bestrebt waren, zwar in seinem Geist aber mittels ihrer eigenen Persönlichkeit weiter zu schaffen. Es sind aus jener Zeit eine ganze Reihe bedeutender Romane zu erwähnen. Da ist A. de Vignys berühmter Roman Cinq-Mars, in welchem das psychologische Interesse überwiegt. In welchem Maße er auf die Entstehung von Marion Delorme eingewirkt hat, haben wir oben gesehen. Zwischen 1826—29 schreibt Vitet seine dramatischen Dialoge, Scènes dramatiques, die das kulturelle, politische Leben des

XVI. Jahrhunderts sehr wirksam wiedergeben. Im Jahre 1829 veröffentlicht Mérimée seine Chronik der Regierung Karls IX., die neuerdings als das Meisterwerk des historischen Romans in Frankreich angesehen wird. Vitet und Mérimée huldigen einer gemeinsamen technischen Kunstanschauung; allerdings ist Mérimée ein weit größerer Künstler. Ihre Werke fußen durchaus auf geschichtlichen Tatsachen. Beide Schriftsteller sind historisch geschult, beide Gelehrte, die durch ihre wissenschaftlichen Arbeiten für ihre Aufgabe vorbereitet sind. Beider Werke sind Romane des Nebeneinander. Die Intrigue spielt also nur eine nebensächliche Rolle. Sie wollen uns nur eine Reihe wahrer, ausdrucksvoller Bilder vorführen. Durch zu stramme, vertiefte Handlung würde ihr Bild an Vielseitigkeit verlieren. Nun erscheinen auch im Jahre 1829 die Chouans Balzacs, ein Roman, in dem der geniale Verfasser der menschlichen Komödie die kaum vergangenen Ereignisse der Revolution, die Kämpfe der republikanischen gegen die katholisch-royalistischen Truppen, der Roten gegen die Blauen, in der Bretagne auf echt epische Weise schildert. Endlich, im Jahre 1831, erschien Victor Hugos Notre Dame de Paris. Mit diesem Werk findet die Entwicklung des künstlerisch-historischen Romans in Frankreich vorläufig ihren Abschluß. Der begabteste Erzähler auf dem Gebiete des geschichtlichen Romans, Alexandre Dumas, tritt nunmehr seine absolute Herrschaft an; aber von künstlerischer Form kann in seinen unterhaltenden Werken kaum die Rede sein.

Notre Dame de Paris war nicht der erste Versuch Victor Hugos auf dem Gebiete des Epos. Schon

als junger Mann von sechzehn Jahren hatte er einen Roman geschrieben, der im Jahre 1820 veröffentlicht wurde. Das Werk, eine Rahmenerzählung, deren Rahmen besser als das Gemälde war, hieß Bug Jargal. Die Erzählung hebt — wie so viele andere — z. B. wie die Meisternovellen de Vignys in Grandeur et servitude militaire, wie die meisten Novellen Maupassants — an: Einige französische Offiziere sitzen im Biwak zusammen; sie sind heiter und lachen laut. Nur einer von ihnen sitzt nachdenklich da; zu seinen Füßen liegt sein großer Hund. Durch die Nacht erglimmen in der Ferne die Feuer des feindlichen Heeres, das morgen angegriffen werden soll. Jeder der Offiziere muß der Reihe nach eine Geschichte zum besten geben. Nun ist die Reihe an den schweigsamen Hauptmann gekommen, und er erzählt eine Episode aus seinem Leben in den Kolonien aus der Zeit der Revolution in St. Domingo im Jahre 1791. Dann beginnt eine wenig originelle Geschichte, in der ein paar Neger eine Hauptrolle spielen. — Die Negerliteratur war damals sehr beliebt. Um den Negern eine Art Lokalkolorit zu verleihen, ließ man sie auf der Bühne sowie in diesem Roman Hugos eine Art Kauderwelsch reden, ein Französich-Spanisch ohne Syntax. —

Ein junger Offizier hat sich in St. Domingo verlobt. Kurz darauf empören sich die Neger. Ihr Anführer, Bug Jargal, liebt die Braut des jungen Offiziers. Er entsagt ihr aber und rettet sie für den, den sie liebt, aus den Händen eines anderen, schurkischen Negers. Dieser Neger, ein heuchlerischer, verwachsener, häßlicher Zwerg, war immer die Zielscheibe des Spottes und des Hohnes der französischen Kolonisten und ganz besonders

des jungen Bräutigams gewesen. Für all die erlittenen Schmähungen wollte er sich nun rächen und die Braut des jungen Offiziers rauben. Aber Bug Jargal hat sie schon vorher entführt, um sie vor den empörten Negern in Sicherheit zu bringen, die alle Weißen niedermachen wollten. Dank dem entschlossenen Mut des Bug Jargal mißlingt also dem Negerzwerg sein Rächerwerk, und Braut und Bräutigam finden sich wieder. Der Zwerg wird von dem jungen Offizier in einen Abgrund gestürzt. Und Bug Jargal, der Rädelsführer der ganzen Empörung, wird erschossen, ehe der Offizier ihm das Leben retten kann. — Hugo hätte mit diesem Stoff höchst dramatische Szenen schaffen können; aber es fehlte ihm die Reife, die für den Dichter einer Novelle unerläßlich ist. Die romantische Gestalt Bug Jargals, des »Negers mit weißer Seele«, des geheimnisvollen Banditen, der sich gegen die Mißbräuche des sozialen Lebens auflehnt, und der bei großem Fanatismus eine bewunderungswürdige Herzensgüte zeigt, erinnert uns an die berühmten Banditen, die der Vater Hugos in Italien und Spanien verfolgt und besiegt hatte, und welche dem Dichter Züge zu Hernani und Ruy Blas geliefert haben. Die scharfen Gegensätze seines Charakters aber, die nicht, wie in Hernani, durch die verschleiernde Hülle der Poesie gemildert werden, treten bei Bug Jargal zu grell hervor, als daß er unsere innere Teilnahme erregen könnte. Das Werk ist nicht einheitlich; es macht auch nicht den Eindruck der Notwendigkeit des Erlebten, wie die Meisternovelle Kleists »Die Verlobung in St. Domingo, die, dreizehn Jahre früher entstanden, aus ähnlichen Motiven eine ganz andere Wirkung erzielt hatte. — Bug Jargal sticht von der dama-

ligen Romanproduktion höchstens durch den lebhaften, klaren Stil ab.

In Han d'Islande, dem zweiten Roman Hugos, der 1821—22 entstand, nimmt man den Einfluß Walter Scotts schon viel deutlicher wahr. Der Dichter schreibt selbst in seiner Autobiographie (II, S. 41): »Mein Roman (Han D'Islande) ist ein Drama, dessen Auftritte Bilder sind, in denen die Beschreibung die Dekorationen und Kostüme ersetzte. Übrigens malten sich alle Personen selbst; diese Art und Weise war mir durch die Romane Walter Scotts eingegeben worden.« Also eine Folge dialogisierter Szenen ist für Hugo das Ideal des Romans. Eine solche Auffassung zeigt uns wieder die romantische Neigung, überall die bisher bestehenden Kunstgrenzen abzuschaffen. Wie in der Lyrik, in den Orientalen, der Dichter auf das Gebiet der Malerei, der Plastik, in seinen Dramen wiederum auf das musikalisch-theatralische Gebiet, auf das der Oper, und zugleich auf das Gebiet des historischen Romans zu dringen sucht, so ist er auch hier im Roman bestrebt, dem dramatischen Element das Übergewicht über das Epische zu geben. Die komplizierte Handlung in Han d'Islande mit ihren vielen Totschlägen, ihren Erscheinungen konnte im Jahre 1823 insofern an Walter Scott erinnern, als sie im Jahre 1699 und in Norwegen spielt. Eine sonderbare Umkleidung hüllt ein ganz einfaches, uraltes Thema ein. Ein Jüngling, Ordener, liebt Ethel, ein junges Mädchen, das mit ihrem Vater, dem würdigen Reichskanzler Schumacker, im Gefängnis ist. Ein ränkesüchtiger Höfling, der Graf von Ahlefeld, hat zusammen mit einem schurkischen Intendanten die Ungnade des Kanzlers bewirkt. Er möchte

seinen Feind auf dem Schaffott sterben sehen. Deshalb zettelt er unter den Bergleuten Norwegens eine Verschwörung an; sie sollen für die Sache des gerechten Schumacker eintreten, wodurch sie die Vollstreckung des Todesurteils gegen den Gefangenen, den „gefährlichen Volksaufwiegler" unbewußt befördern werden. Ahlefeld hat aber den Plan der Verschwörung in eine Schatulle gelegt. Das weiß der junge Ordener; er will ihn suchen. Das Glück Ordeners und Ethels hängt nun von dem Auffinden dieser Schatulle ab. Sie wird schließlich gefunden, und die Unschuld des ehrwürdigen Schumacker kommt an den Tag. Er und seine Tochter sind gerettet. Wer aber hat die Schatulle gehütet? Eine Art Zauberer, ein riesenstarker Zwerg, Han d'Islande, ein Menschenfresser aus der Rasse böswilliger Geister, die von Irland nach Norwegen gekommen sind. Er bewohnt hier eine Grotte mit seinem treuen Eisbären. Ein norwegischer Soldat hat seinen Sohn getötet. Seitdem lebt in Han nur der Gedanke, Rache an dem Unbekannten zu nehmen, und jeder Soldat, der ihm begegnet, fällt ihm zum Opfer.

Hugo sagte, er habe sich das Material zu diesem Roman aus nordischen Schriften, wie der Edda, geholt. Man hat die Wahrheit dieser Behauptung angezweifelt; trotzdem erwecken die sonderbaren Details der Handlung den Eindruck, als ob Hugo wenigstens irgend eine Erzählung gelesen hätte, die Spuren der alten, nordischen Mythologie enthielt, wie man überhaupt in den rationalistischen Volksprosaromanen des XV. und XVI. Jahrhunderts in Frankreich oder in den Volksbüchern des XVI. oder XVII. Jahrhunderts in Deutschland die

beinahe bis zur Unkenntlichkeit entstellten mythischen Epen noch wiedererkennt. Der Kern der Handlung ist sehr einfach, wie wir gesehen haben. Es ist in der Tat das alte Motiv zweier durch ein gewaltiges oder geheimnisvolles Hindernis getrennter Liebenden, ein Thema, das nicht nur in den mittelalterlichen, z. B. keltischen Romanen der Tafelrunde, sondern auch in der antiken Mythologie vorkommt. Ob das Meer und der hohe Turm Hero von Leander trennt, oder ob irgend ein Zauberer, ein Drache, eine Lethargie das Mädchen von ihrem Liebenden entfernt hält, die Idee bleibt immer die gleiche.

Was sich in diesen zwei Jugendprodukten über die Mittelmäßigkeit erhebt, sind —merkwürdig genug — gerade die Stellen, die Hugo später in seinen größeren epischen Werken wieder bearbeitet, und denen er eine vollendete Form gibt.

Ferner haben Bug Jargal und Han d'Islande für uns ein autobiographisches Interesse. Wir vernehmen im ersten Roman das Echo der Kriegserzählungen und Kriegsabenteuer des Generals Hugo. Und Han d'Islande ist in seinem Kern nichts weiter als eine Beichte des liebenden Dichters. Schon als Kind hatte er mit Adèle Foucher gespielt, der er seit seinem neunten Jahre seine erste kindliche Liebe widmete. Mit achtzehn Jahren hätte Victor Hugo die heimliche Braut gern heimgeführt; aber die unsichere Stellung eines angehenden Dichters, gewisse Zwistigkeiten in den beiden bis dahin engbefreundeten Familien Hugo und Foucher machten eine zeitlang die Verwirklichung dieser Wünsche immer unwahrscheinlicher. Um die elegische Stimmung, die diese Unsicherheit in ihm wachrief, auszudrücken, bediente sich Victor

Hugo des Gewandes der Poesie. Wer hätte in der Umgebung des Mädchens erraten, daß eine Elegie wie Raymond d'Ascoli, die zur Zeit Petrarcas in Italien spielt, nur eine leidenschaftliche Äußerung der Trennungsschmerzen der zwei Liebenden war? Auch in dem Roman Han d'Islande, der ungefähr zu derselben Zeit niedergeschrieben wurde, hat Hugo diese sehnsuchtsvolle Stimmung wiedergegeben. Wie Ethel und Ordener waren Adèle Foucher und Hugo getrennt. Die Familie des Mädchens verließ sogar Paris, um einige Zeit in Dreux zu wohnen. In dieser Zeit wirkte der Tod der Mutter des Dichters am 7. November 1821 um so erschütternder auf ihn. Der General Hugo heiratete bald darauf zum zweitenmal, und Victor Hugo, der sehr an seiner Familie gehangen hatte, fühlte sich nun einsam und verlassen. Es litt ihn nicht länger in Paris. Zu Fuß wanderte er nach Dreux und legte hoffnungsvoll die zehn Meilen zurück, die ihn von Adèle trennten. Inzwischen waren die Oden mit Erfolg erschienen. Der König warf Hugo eine Pension aus, und die Familie der Braut lohnte die Beharrlichkeit des jungen Dichters, der, erst zwanzig Jahre alt, am 12. Oktober 1822 das schöne Mädchen heimführen durfte. Drei Jahre lang hatten die heimlich Verlobten in einem unregelmäßigen Briefwechsel gestanden. In diesem spricht Hugo aus, mit welcher Begeisterung er an Adèle hänge, wie er sie anbete; daneben spürt man in jedem Brief seinen starken Willen, seine Zuversicht auf die Zukunft. Als seine Mutter stirbt, beläuft sich sein ganzes Vermögen auf kaum 800 Franken. Aber er verzweifelt keinen Augenblick, und er flößt dem jungen Mädchen schließlich sein Vertrauen ein. Die frühe, erste Liebe

Victor Hugos zu dem Weib, das seine Gattin wurde, bewahrte ihn vor jeder ablenkenden Zerstreuung und erlaubte dem Dichter, eine erstaunliche, keusche dichterische Tätigkeit zu entfalten. Die Freuden und schmerzlichen Erfahrungen der Leidenschaft waren einer späteren Zeit seines Lebens vorbehalten. Was in Han d'Islande wahr und empfunden ist, das ist die bräutliche Liebessehnsucht Victor Hugos; und in der harmonischen Kantilene im letzten Akt des Hernani, in diesem Duo, in dem die Seele der Liebenden in der stillen Heiterkeit der Mondnacht aufgeht, klingt das Hymenäos des Dichters nach.

Bug Jargal und Han d'Islande bargen viel mehr romantische Elemente als die zu gleicher Zeit entstandenen Gedichte. Die Prosa ist von Haus aus beweglicher, freier als der Vers, und die französische Prosa hatte schon seit 70 Jahren etwa, seit J. J. Rousseau und nach ihm in den Werken von Bernardin de St. Pierre, von Sénancour und Chateaubriand, eine malerische Schulung durchgemacht, das heißt, die ideelle, klassische Prosa der Bossuet, Fénelon, Voltaire, Montesquieu hatte sich so entwickelt, daß sie für die subjektivsten Gefühle, für das Empfindungs- und Sensationsleben aufnahmefähig geworden war. Die Metrik, die klassizistische Poetik, die Form des Verses, die Gepflogenheiten der Dichtkunst spielten die Rolle eines Hemmschuhs.

Vergleicht man Han d'Islande und Bug Jargal mit den Oden, die in derselben Zeit entstanden, so merkt man den Vorsprung, den die Prosa vor dem Vers hatte, und zwar nur in bezug auf das malerische Element des Stils. Worin besteht dieser Vorsprung? Eigentlich in sehr wenigen, leicht greifbaren Unterschieden. Die

Syntax ist die gleiche, die klassische. Nur der Wortschatz ist in der Prosa viel reicher geworden. Die elegante, klare Armut der Sprache Voltaires macht einer bunten, farbigen Fülle von Wörtern Platz, die teils dem familiären Wortschatz, den Gallizismen, teils der archaistischen Sprache, und vielleicht am meisten den technischen Dialekten entnommen sind, den Dialekten der Maler und Bildhauer, der Handwerker und Bauern, der Seeleute, usw. Diese Pracht des sprachlichen Materials entfaltet sich nun in dem Roman Notre Dame de Paris, den Hugo ohne sie vielleicht nicht hätte schreiben können. Um malerische Wirkungen zu erzielen, bedurfte die Sprache koloristischer Elemente. Wenn man die Analyse dieser Entwicklung aufs kleinste reduzieren wollte, könnte man sagen, es handelte sich vor allem darum, an Stelle der abstrakten Epitheta Empfindungsepitheta zu stellen.[18] Dem Vergleich mit der Malkunst kann man nicht entgehen, wenn man den Stil der romantischen Dichtung — den Stil im weiteren Sinne — betrachtet. — Damals freuten sich Dichter und Künstler am Plastischen und Farbigen; ihre Augen öffneten sich; sie sahen jetzt an, was sie bisher nur gesehen hatten. Diese freudige Stimmung, aus der die Orientalen, Marion Delorme, Hernani und vor allem Notre Dame de Paris entstanden, hat Sainte-Beuve sehr genau in seinen Portraits Contemporains aufgezeichnet. Er sagt darin: »Damals, um 1828, wurde das wahre Mittelalter in seiner Architektur, seinen Chroniken, in seiner malerischen Lebendigkeit studiert, empfunden. Es gab einen Bildhauer [David d'Angers], einen Maler [Boulanger] und Hugo, der mit den beiden Künstlern im

Ziselieren und in der Farbe wetteiferte. Die Abende dieser schönen Jahreszeit, in der die Orientalen entstanden, wurden harmlos damit verbracht, daß man von den Türmen Notre Dames dem Sonnenuntergang und den blutigen Widerspiegelungen der Sonne auf dem Wasserspiegel der Seine zusah. Da bereicherten Künstler und Dichter um die Wette ihre Palette mit frischen Farben, ihre Phantasie mit malerischen Erinnerungen.«

Schon seit mehreren Jahren trug sich Victor Hugo mit dem Plan von Notre Dame de Paris, als der Vertrag, den er mit einem Verleger geschlossen hatte, ihn endlich zwang, das Werk niederzuschreiben. Seit 1828 hatte er Vorarbeiten dazu gemacht, ein Schema geschrieben, sich Aufzeichnungen aus seiner Lektüre gemacht oder Gedanken angesammelt, die ihm durch seine Lektüre suggeriert worden waren. Neue Forschungen haben bewiesen, daß er alte Dokumente, viele alte geschichtliche Kompilationen und die Werke des besten Historikers des XV. Jahrhunderts, Commynes, genau studiert hatte. Diese Vorarbeiten erlaubten ihm, das umfangreiche Werk in viereinhalb Monaten, vom 1. September 1830 bis zum 15. Januar 1831, niederzuschreiben.

Bevor man diesen Roman beurteilt, muß man zuerst wissen, was der Dichter darin gewollt hat, und ob er das, was er gewollt, auch erfüllt hat. »Notre Dame von Paris, schreibt Hugo in seiner Biographie, ist ein Bild von Paris im XV. Jahrhundert, und ein Bild des XV. Jahrhunderts durch das Medium von Paris gesehen. Das Buch macht weiter keine historischen Ansprüche als nur den, den Zustand der Sitten, des Glaubens, der Gesetze, der Künste, kurz der Zivilisation des XV. Jahrhunderts mit einigem

Wissen und Gewissen geschildert zu haben, aber nur durch Ausblicke und Streiflichter.« (II, S. 348.) Man muß zugeben, daß es dem Dichter im großen und ganzen gelungen ist, das auszuführen, was er gewollt hat. Nachdem der Zusammenhang und die Einzelheiten der Fabel von Notre Dame de Paris vielleicht im Gedächtnis schon verwischt sind, behält der Leser doch die Vorstellung einiger prägnanter Szenen, einiger umrahmter Bilder, die scharf hervortreten, und dabei einen Gesamteindruck, der der Wirkung des Romans eine Einheit gibt.

Wie bei Vitet und Mérimée haben wir auch hier einen Mann — den Verfasser, — der in den Straßen, in der Menge, in allen reichen oder armseligen Vierteln des alten Paris spazieren geht, und der uns auf seiner Promenade mitnimmt. Aber hier ist es noch etwas mehr . . . Diese malerischen Spaziergänge sind bei Hugo keine bloßen Irrfahrten. Immer kommt der Verfasser zu einem Brennpunkt, zu einem Zentrum zurück: zu der gotischen Seele mit ihrem steinernen Symbol Notre Dame, die alles übersieht, was im Roman geschieht, und die von ihrer Höhe mit prüfenden Blicken auf die Stadt hinabzuschauen scheint. Notre Dame ist der Held, das Herz des Romans. Im ersten Kapitel schaut die ungeheure, unbewegliche Kathedrale auf die kleine Tänzerin Esmeralda, die zu ihren Füßen in einer Ecke des Vorplatzes lustig tanzt, ein kleiner lebender Punkt neben dem gotischen Koloß. Im letzten Kapitel schaut die ungeheure, unbewegliche Kathedrale weit über die spitzen Dächer der Häuser hinweg auf den Grèveplatz, auf die Hinrichtung der Zigeunerin Esmeralda. Was ist im Vergleich zum Leben des Doms das bischen Leben, das zu seinen Füßen vom

leichten Tanz zur grauenhaften Hinrichtung schreitet? Ein kurzer Augenblick. Diese geniale Auffassung des Stoffes macht aus Notre Dame de Paris ein echt episches Gedicht. Einerseits die bunte Fülle der einzelnen Bilder, die Freude an der realistischen Ausmalung der verschiedenen, damals mehr als heute von einander gesonderten Welten des Volks und hoch darüber schwebend die Ἀνάγκη, das Motto des Buches, der historische Überblick, die Vogelperspektive, das Ausschauen von den hohen Türmen der Kathedrale, zu deren Füßen die Menschen klein und unbedeutend erscheinen.

Die Paralipomena und Varianten zu Notre Dame von Paris, die zum Teil in der letzten großen Ausgabe gedruckt sind, zeigen uns die gewissenhafte Art und Weise, mit der Hugo in bezug auf die malerische Wirkung, auf die Hebung des Charakteristischen arbeitete. Viele Eigennamen kommen in seinem Roman vor; keinen einzigen hat er selbst erfunden. Alle, und es gibt einige recht merkwürdige darunter, hat er aus alten Chroniken entlehnt. Wie Balzac den Kirchhof des Père Lachaise durchwanderte, um die ihm passenden Namen zu finden, so ging Hugo durch die Friedhöfe der Geschichte, um sich das zu holen, was ihm gut dünkte. Für den Glöckner von Notre Dame allein hatte sich Hugo neun Namen aufnotiert, bis er sich schließlich für Quasimodo entschloß. Um sich das alte Paris recht anschaulich vorzustellen, machte sich der Dichter, der übrigens ein großes Zeichentalent besaß, topographische Pläne. Er zeichnete auch gern den malerischen Eindruck Notre Dames oder eines alten Gebäudes, um das Bild, die Metapher, zu prüfen, die durch den Gegenstand in ihm hervorgerufen wurde. Mit ein paar

Strichen gibt er sich Rechenschaft über die Lichtwirkungen bei einem alten kauernden Weibe in einem halbdunklen Verließ. Oder um das Charakteristische im Gesicht von Tristan l'Hermite zu finden, zeichnet er es schnell mit ein paar Strichen auf und sieht, daß dieses Gesicht etwas von einem Hunde hat mit seinem breiten Mund, seinen dünnen Lippen, den zu beiden Seiten des Gesichts herabhängenden Haaren.

Die Handlung von Notre Dame de Paris ist, wie die seiner Dramen, vom Dichter frei erfunden. Mit Ausnahme zweier Episoden sind geschichtliche Tatsachen nicht hineinverwoben. Dadurch entgeht Hugo dem Fehler, den de Vigny in seinem Roman Cinq-Mars begangen hatte, nämlich die Geschichte zu entstellen und in ein Hin- und Herschwanken zwischen historischen Tatsachen und Phantasiegebilden zu geraten. Die Handlung ist in Notre Dame etwas kraus, man möchte sagen: gotisch. Der Schriftsteller will uns eine ganze Epoche zeigen; da gibt es manche Ecken, manche Einzelheiten, die malerisch und kunstvoll sind, obgleich sie ebensogut im Schatten hätten bleiben können, wie manche Teile in den Kathedralen, die der naive Bildhauer mit Liebe meißelte, und die doch den Augen des Publikums verborgen bleiben. — Die Hauptpersonen ragen aus dem Werk nicht zu sehr empor; sie gehören in das Bild der Epoche hinein, und sie dürfen unsere Aufmerksamkeit nicht zu sehr in Anspruch nehmen; denn wir würden über sie die Epoche vergessen; nicht sie erklären uns die Epoche, sondern die Epoche erklärt sie uns.

Wollte man die Handlung von Notre Dame de Paris in wenigen Worten kurz zusammenfassen, so

könnte man hier den ursprünglichen Titel Hernanis wieder gebrauchen: Trois pour une. Drei Männer lieben ein und dasselbe Mädchen, eine Zigeunerin. Sie liebt den Unbedeutendsten, weil er ein schöner Kavalier ist. Der zweite verschmähte Liebhaber, der Erzpriester von Notre Dame, will sich an ihr rächen. Der dritte, der verwachsene, häßliche Glöckner von Notre Dame, schützt sie, solange er es vermag. Der Erzpriester hat den jungen, schönen Kavalier, seinen Rivalen, ermorden wollen. Aber das Verbrechen war unnütz; die kleine Zigeunerin verabscheut ihn nur noch mehr. Der Priester läßt sie als Zauberin hinrichten. Der Glöckner Quasimodo stürzt nun den schurkischen Priester von den Türmen Notre Dames hinab; dann geht er auf den Richtplatz und stirbt an der Leiche der kleinen Tänzerin Esmeralda den Hungertod.

Zu diesen drei oder vier Hauptfiguren gesellen sich andere Nebenpersonen, die, mit der Haupthandlung loser oder fester verknüpft, den Leser in Nebenhandlungen und in alle Gesellschaftsschichten einführen sollen. Der Verfasser will uns das Leben der Studenten, der Gelehrten, der Alchimisten, der Dichter, Kaufleute, Richter, Bettler und Strolche vorführen. Er fängt mit einigen Massenbildern an und läßt uns der Aufführung eines Mysteriums durch die Studenten in dem großen Saal des Justizpalastes beiwohnen. Diese Festvorstellung wird zu Ehren der Verlobung der Margarete von Flandern mit dem Dauphin gegeben. Aber zur großen Verzweiflung des Dichters Gringoire hört die Menge das Stück nicht ruhig an. Der Narrenkönig soll durch Volksakklamation gewählt werden. Derjenige, der die häßlichste Grimasse

schneiden kann, soll König sein. Hat Hugo die Idee dieser Szene dem Spectator Addisons entlehnt? Der englische Schriftsteller erzählt von den kleinen schottischen Städten, in denen die Bauern an Festtagen sich die Zeit damit vertreiben, daß sie einer nach dem anderen auf ein Podium steigen und darin wetteifern, wer von ihnen wohl die schönste Grimasse schneiden kann. Das ist möglich. Aber Hugo hat dieser Szene sein Gepräge aufgedrückt; hierbei fand er Gelegenheit, seine Liebe fürs Groteske zu entfalten. — Unter der immer mehr wachsenden Heiterkeit des lärmenden Volks geht nun dieser Wettbewerb im Gesichterschneiden vor sich bis zu dem Triumph Quasimodos, des Glöckners; sobald sich sein Gesicht in der gotischen Fensterrosette der Kapelle des Justizpalastes zeigt, erreicht die Begeisterung des Volkes vor dieser vollendeten Häßlichkeit ihren Höhepunkt. Mit diesen breiten Volksszenen kontrastiert nun der leichte Tanz der Esmeralda auf dem Platz; in der Sonne tanzt sie, eine summende Fliege, vor Notre Dame, wie die Gitanella in Cervantes Novelle. Zwischen zwei Statuen der Fassade steht der düstere Erzpriester Frollo. Wie eine schwarze Spinne breitet er schon die Arme nach dem verführerischen Kinde aus.

Nun zieht an dem Auge des Lesers das ganze Leben des Erzpriesters vorüber. Den Glauben an seine Religion hat er schon lange verloren; in der Alchimie hat er die trügerische Befriedigung seiner Sehnsucht gesucht. Aber die beinahe zauberhafte Goldmacherei konnte ihm ebensowenig wie der verlorene Glaube den inneren Frieden wiedergeben. Da erblickt er das junge Mädchen, und auf einmal lodert in ihm die Leidenschaft auf. Liebe war

ihm bis jetzt ein unbekanntes, bedeutungsloses Wort. Mit einer wahnsinnigen Wut stürzt er sich nun in ein rein tierisches Leben. Je mehr er sich verdammt fühlt, um so weniger schrickt er vor den Verbrechen zurück, die ihm die Befriedigung seiner Begierde ermöglichen sollen; die menschliche Bestie, das Raubtier entwickelt sich in ihm mit um so mehr Unwiderstehlichkeit, als er sich durch seinen heiligen Beruf zu einer höheren christlichen Erhabenheit hätte emporschwingen können. Hier also wieder eine Anwendung von einigen Prinzipien, die Hugo in der Vorrede zu Cromwell aufgestellt hatte. Die Möglichkeit eines solchen Charakters im XV. Jahrhundert ist von vielen Kritikern bestritten worden. Ist dieser Frollo wirklich aus modernen Anschauungen zusammengesetzt, weil er, ein atheistischer Priester, von allen Zweifelsqualen gemartert, sein bisheriges zweckloses Leben loswerden will und sich der wollüstigen Leidenschaft, einem tollen Taumel hingibt? Solche Behauptungen sind immer schwer nachzuweisen. Wenn man bedenkt, daß Rabelais neun Jahre nach der Zeit, in der Notre Dame de Paris spielt, geboren ist, kann man sich schwer entschließen, in der Gestalt des Erzpriesters einen Anachronismus wahrzunehmen.

Was man bei dem Erzpriester zu viel findet, vermißt man bei Esmeralda. Für sie wie für ihre treue Ziege Djali scheint das Leben nur ein heitrer Tanz zu sein. Man wirft dem Dichter vor, daß er sie nicht mehr reden lasse, und daß ihre Worte nicht besonders tief seien. Gewiß ist eine Mignon eine Gestalt von reinerem und festerem Metall, die tiefe, wehmütige Poesie atmet; aber Esmeralda ist doch deshalb nicht künstlich, weil sie einen

weniger ausgeführten Charakter hat. Sie ist eine reizende, man möchte sagen, durchsichtige, anmutige Erscheinung, die ihr kurzes Leben gedankenlos dahinlebt, hübsch und unschuldig wie ihre kleine Ziege. Hätte ihr Hugo mehr Inhalt gegeben, so hätten vielleicht die Kritiker gefunden, daß sie für eine Zigeunerin des XV. Jahrhunderts nicht naiv genug sei. Es gibt im Leben, und nicht nur im XV. Jahrhundert, Menschen, die weiter nichts als hübsche Skizzen sind, und ein Schriftsteller hat ganz recht, wenn er sie als Skizzen zeigt.

Vorwürfe ähnlicher Art werden auch noch andern Personen in Notre Dame de Paris gemacht. Man findet, daß sie dem Leser nicht genug sagen, was sie eigentlich denken und empfinden; man meint, der Verfasser hätte uns wenigstens Aufschluß darüber geben sollen. Die Zigeunerinnen der Musternovellen Cervantes sind auch nicht mehr ausgeführt, und was die Personen Walter Scotts angeht, so sprechen sie in der Tat viel mehr, aber sie sind mehr charakteristische Typen als psychologisch ausgeführte Individuen. Phoebus de Chateaupers, der hübsche Kavalier, der junge Offizier der Bogenschützen, der Esmeralda aus den Händen Quasimodos rettet, als dieser sie für den Erzpriester zunächst entführen soll, Phoebus ist weiter nichts als der schöne Mann, dessen glänzende Uniform und gut gedrehter Schnurrbart der kleinen Tänzerin wohlgefallen; ein solcher Liebhaber ist jeder Psychologie bar.

Noch ein anderer Vorwurf — allerdings nur von vereinzelten Kritikern — wird Hugo gemacht, nämlich: die Volksszenen seien nicht charakteristisch genug; die Gespräche der Menge hätten ebensogut im XIX. Jahrhundert

stattfinden können. Man muß dagegen bemerken, daß erstens die Psychologie der Menge sich im Laufe der Jahrhunderte lange nicht so sehr verändert wie die individuelle, und daraus erklärt sich der Parallelismus gewisser Epochen in der Geschichte eines Volkes. Zweitens braucht man nur die Anfangsseiten des Romans, die Aufführung des Mysteriums, die Wahl des Narrenkönigs, die wirklich Volksszenen sind, zu lesen, und man wird zugeben müssen, daß Hugo darin die historisch-kulturelle Stimmung der Epoche mit dem traditionellen Element im gallischen Volk sehr glücklich und höchst charakteristisch verbunden hat.

Hier können nicht alle lebendigen Bilder angeführt werden, die sich vor dem Leser nacheinander aufrollen. Das niederländische Genrebild des Hofes der Wunder (la Cour des Miracles), der Freistätte der Gauner, Strolche und Diebe, der sehenden Blinden, der am Tage arm- oder beinlosen Bettler, der kerzengraden Buckligen, oder die Folterung Esmeraldas und ihrer Ziege mit dem grausigen Pomp der damaligen Gerichtsbarkeit, das sind Bilder, die in ihrer malerischen Plastik hervorragen.

Aber das schönste Kapitel des Buches ist das, in dem Hugo mit wirklich epischer Kraft den Ansturm des Gaunerheeres gegen den Dom schildert. Esmeralda ist von Quasimodo in dem Augenblick gerettet worden, da sie als Zauberin hingerichtet werden sollte. Der Glöckner hat sie zu ihrer Sicherheit in die Kathedrale getragen, und da wartet nun das häßliche, verwachsene, taube, einäugige Monstrum mit rührender Liebe des Mädchens. Nach einiger Zeit beunruhigen sich aber die Zigeuner und Strolche über das Ausbleiben ihrer Genossin. Sie ent-

schliessen sich deshalb, ihre ganzen Rotten aufzubieten und den Dom zu Notre Dame, in dem sie Esmeralda verborgen wissen, anzugreifen. Sie hoffen, dabei zu gleicher Zeit die reiche Kirche plündern zu können. In einer dunklen Nacht schaut Quasimodo von dem Turm der Kathedrale auf die schlafende Stadt hinab. Da merkt der Taube eine seltsame Bewegung auf den Brücken, die zu der Notre Dame Insel führen. Da leuchten plötzlich Fackeln auf dem Vorplatz auf, und Quasimodo erkennt die Räuberbande, die sich mit Hammer und Zange an die massiven Tore des Doms heranmacht. Schnell entschlossen schleudert er auf die Angreifer einen ungeheuren Balken hinab, der bei der Ausbesserung eines der Türme gebraucht worden war. Viele werden erschlagen. Nachdem sich der erste Schreck der Gauner gelegt hat, gehen sie von neuem an ihr Zerstörungswerk. Den herabgeschleuderten Balken benutzen sie als Sturmbock, und unter den mächtigen Schlägen erdröhnt die ganze Kirche, so daß selbst der Taube es hören kann. Er schleudert nun alles, was er unter die Hand bekommt, auf die Belagerer, Steine, Gipssäcke, Werkzeuge. Doch das alles hilft nichts mehr. Da zündet er auf der Plattform des Turmes ein Feuer an, schmelzt die bleiernen Dachrinnen, die er herausgerissen hat, und gießt die metallene Glut durch die gotischen Speiröhren wie eine Art griechisches Feuer auf die Angreifer. Unter entsetzlichem Angst- und Schmerzgeschrei fliehen die Banditen; aber bald kehren sie wieder. An einer andern Seite des Domes haben sie eine große feste Leiter angelegt. Einer dicht hinter dem andern steigen sie auf die Sproßen. Aber schon läuft Quasimodo nach dieser Seite und schleudert mit einem

fürchterlichen Ruck die hohe Leiter von der Mauer weg. Endlich kommt die Polizei, und die Gaunerrotten entfliehen mit schweren Verlusten. Die Großartigkeit dieser Szene wird durch malerische Wirkungen noch erhöht. Das spärliche Licht der Fackeln erleuchtet zuerst die Kathedrale von unten. Ein rötlicher Schimmer umfaßt ihr Fundament und geht durch allmähliche Abtönungen in Schatten über, sodaß die Turmgipfel nur zwei schwarze Flecken am Himmel bilden. Und als Quasimodo oben das Feuer anzündet, da verändert sich das ganze Bild. In den Streiflichtern der Flammen sieht man den schaurigen Glöckner hin- und hereilen. Die steinernen gotischen Monstren werden beleuchtet; es scheint, als ob sie mit ihrem menschlichen Bruder webten und lebten; sie lächeln mit ihm über die furchtbare Vernichtung, die er auf die Anstürmer hinabgießt, und von unten erscheint Quasimodo selbst wie ein gotisches, lebendig gewordenes Monstrum.

Auch der Tod des Erzpriesters bildet eine bemerkenswerte Szene des Romans. Frollo schaut von dem Turm des Doms nach dem Hinrichtungsplatz, wo Esmeralda — sein Opfer — den Tod durch Henkershand erleidet. Er sieht die weiße Form einige Augenblicke am Galgen zucken und im Tode erzittern, und er genießt seine Rache. Ein teuflisches Lachen entstellt sein Gesicht. Während er noch mit stieren, wollüstigen Augen nach dem Platze hinstarrt, kommt Quasimodo und stürzt ihn in den Abgrund. Im Fallen bleibt Frollo an einer Wasserrinne des Turmes hängen; vergebens sucht er sich in die Höhe zu winden. Die bleierne Rinne gibt unter seinem Gewicht nach. Er fühlt, daß alle Anstrengung unnütz ist; er sieht den Tod vor Augen. Weit unter sich erblickt er die

spitzen Dächer; er vernimmt die Stimmen der unten Vorübergehenden, die wie ein fernes Echo zu ihm emporklingen; er kann seinem Schicksal nicht entgehen. Über sich sieht er den Kopf Quasimodos, der, unbeweglich, über den Tod Esmeraldas weint. All das ist nur ein Augenblick, den Hugo mit der epischen Breite schildert, um die Ewigkeit dieses schrecklichbewußten Momentes wiederzugeben. Ein Jahr vor Notre Dame de Paris, im Februar 1829, hatte Hugo eine Novelle: Der letzte Tag eines Verurteilten (le dernier jour d'un Condamné), geschrieben, in der er ähnliche Gefühle mit großem psychologisch-pathologischem Sinne analysierte. In seinem Jugendwerk, Bug Jargal hat er den Tod eines Negers skizziert, der auch in einen Abgrund gestürzt wird; aber die Wirkung war hier nicht so stark als die, welche er durch einfaches, objektiv-kaltes Erzählen bei dem Tod des Erzpriesters Frollo erreichte.

Noch ein Kapitel des Romans erlaubt uns einen interessanten Vergleich anzustellen, nämlich das einzige Kapitel, in dem eine geschichtliche Persönlichkeit auftritt; der schlaue, listige, bürgerliche, realistische König Ludwig XI. Einige Jahre vorher hatte Hugo seine Bewunderung für Walter Scotts Quentin Durward, in dem der französische König eine wichtige Rolle spielt, in einem kritischen Aufsatz ausgesprochen. In einigen Seiten stellt er nun in Notre Dame ein lebendes Porträt des Königs als Mensch und Politiker dar, das den Vergleich mit Scotts Ludwig XI. mindestens aushält.

Notre Dame de Paris erinnert sonst sehr wenig an die Art Walter Scotts. Zwar gebraucht Hugo am Ende des Buches die beliebte Wendung: Über das Verschwin-

den Quasimodos haben wir in den Dokumenten nichts mehr entdecken können. — Dieser Chronikenstil paßt sehr gut in die Novellen Kleists oder Mérimées, aber Notre Dame de Paris ist vor allem ein Gedicht, ein episches Gedicht, in dem die Einbildungskraft alles belebt und mit sich fortreißt. Wie im alten Epos ist das ganze Bild des Romans sehr breit. Volksszenen spielen mit eine Hauptrolle. Massenwirkungen werden erstrebt. Wie im alten Epos schwebt über dem ganzen Werk etwas Wunderbares, eine Art Mythologie. Warum ist im Buch die Kathedrale so lebendig? Warum beherrscht sie das Ganze? Weil sie nicht nur ein kaltes Gebäude ist, sondern weil sie eine Seele besitzt, die, wie ihr steinerner Körper, erhaben und grotesk, kraus und einfach, volkstümlich und kühn ist. Diese Seele ist Quasimodo. Erst seitdem der verwachsene Glöckner den Dom mit heißer Liebe bis in die kleinsten Ecken liebt, versteht, verteidigt, erst von dem Augenblick scheinen die Steine und Säulen, die Monstren und Verschnörkelungen sich ihres Daseins zu freuen und eine Sprache zu sprechen. Nur Quasimodo versteht es, seiner Kirche die schönsten Empfindungen zu entlocken wie der Geiger der unter seinem Bogen erzitternden, lachenden, klagenden Violine. Wenn er die geliebten Glocken in Schwung setzt, dann spricht der Dom zum ganzen Volk in beredten Worten. Dann hört der Taube die mächtigsten Töne, die an den ehrwürdigen Steinen, in dem hohen Schiff der Kathedrale wiederhallen. Er freut sich an dem Leben seiner Kirche, seines Reichs; er lebt mit ihr intim verwachsen, verschmolzen. In trunkenem Stolz springt er rasend auf die schwingende Glocke; er umklammert sie fest. Wie ein Hippogryph von

lebendem Erz läßt sich Quasimodo von den gewaltigen Schwingungen des Glockenkolosses, von dem Tönen und Toben des Klingens betäuben. Er ist kein Mensch mehr; er ist zu einer Art Dämon geworden, der den gewöhnlichen sinnlichen Eindrücken entrückt ist. Seine Ohren scheinen das Sehvermögen erlangt zu haben; sie sehen eine tönende Rauchsäule aus den Glockentürmen emporsteigen und sich am Himmel zu einer harmonischen Wolke ausbreiten. Quasimodo, diese reine Schöpfung der romantischen Phantasie, ist eine geniale Erfindung, wie es überhaupt vom künstlerischen Standpunkt höchst gelungen war, die Idee, das Zentrum des Werkes, in die Kathedrale zu verlegen. Von den Türmen von Notre Dame aus kann der Dichter eine anschauliche Schilderung der alten Stadt aus der Vogelperspektive geben. Am linken Ufer der Seine die Universität auf den Hügeln von St. Genoveva mit ihren weitläufigen Gärten, Weinbergen, Klöstern; auf den Inseln, wie Schiffe auf dem Fluß, die Cité, die Wiege von Paris mit dem Gotteshaus, und dort auf dem rechten Ufer, die Stadt mit dem Louvre, der düsteren Königsburg.

In der zweiten Auflage des Werkes, 1832, fügte Hugo ein neues Kapitel ein, welchem er den Titel gab: »Dieses wird jenes töten.« (Ceci tuera cela). Es war eine Art Parallelabhandlung zu seiner Cromwell-Vorrede. Was sich dort auf das Drama bezog, bezieht sich hier auf die Architektur. Zunächst ein flammender Protest gegen die barbarischen Zerstörer der mittelalterlichen Kunstdenkmäler, ebenso wie in der Vorrede gegen die geschmacklosen Menschen des sogenannten guten Geschmacks. Dann folgt eine konstruierte Geschichte der

Architektur seit den ältesten Zeiten, die der Geschichte der Literatur in der Vorrede — lyrisch-episch-dramatisch — entspricht. In der Architektur hat von jeher das Volk zu sprechen versucht. Anfangs vermochte es nur ein paar steinerne Buchstaben zu schreiben: Die Menschen stellten zuerst einen einfachen Stein hin: Menhir, Obelisken. Dann konnten sie schon Worte schreiben: Dolmen, Cromlechs, etruskische Gräber, hebräische Galgen bestehen aus einigen senkrecht aufgestellten Steinen, auf denen einige horizontale ruhen. Nun schreibt sich die Menschheit ganze Bücher in den Tempeln, Pagoden. Aber die theokratische Kirche reißt die Autorität an sich. Das architektonische Buch wird nun von den Bischöfen redigiert; es entsteht der romanische, ernste, strenge Stil. Endlich tritt die Demokratie an Stelle der Theokratie; der naive Volksglaube schreibt dann die gotische Kathedrale, in der er seine ganze Poesie, seine ganze Weltanschauung niederlegt. Alles trifft in der gotischen Kathedrale zusammen, materielle und geistige Kraft, Kunst und Wissen, Träume und Wirklichkeit, Erhabenheit und Groteskes. Die ganze Volksseele versinnbildlicht sich darin. Aber der Triumph des steinernen Buches währt nicht lange. Der gelehrte Stil der Renaissance macht dem naiven, gotischen Gefühl ein Ende, und das Volk hat seit dem XV. Jahrhundert ein anderes Buch: das gedruckte Buch, durch das es sich befreit. Diese historische Erklärung der Architektur war allzu einfach; aber der Hinweis auf den Symbolismus des Mittelalters war fruchtbringend. Seit zwanzig Jahren hatte man, besonders in England, den gotischen Stil eingehend studiert, aber als rein plastische Kunstäußerung. Notre Dame von Paris gab den An-

stoß zu vielen Studien, deren berühmteste Didrons Histoire de Dieu in seinen ikonographischen Darstellungen im Mittelalter, 1843, unmittelbar durch den Roman Hugos veranlaßt wurde. Also wirkte sein Werk auch auf anderem Boden als dem rein literarischen.

In der Literatur erweiterte der breite Roman Notre Dame de Paris — ebenso wie die Orientalen — das Gebiet der Phantasie. Große phantasiebegabte Schriftsteller, wie Rabelais und Diderot, waren in Frankreich sehr selten. Die bedeutendsten Romane waren mehr oder weniger Novellen mit vorwiegend psychologischem Interesse; jedenfalls hatten sie immer einen monographischen Charakter, die Romane Rousseaus ebenso wie die von Lesage — Gil Blas ist eigentlich eine Aneinanderreihung von Novellen — die der Lafayette und der Staël ebenso wie die Chauteaubriands und Benjamin Constants. — Daß Goethe über Notre Dame de Paris ein abfälliges Urteil fällte, ist nicht zu verwundern. Diese Verherrlichung des Romantisch-Gotischen war dem alten Dichter doppelt zuwider. Er selbst widerrief im Alter seine jugendliche Begeisterung für die Gotik. Und in der Tat ist Notre Dame von Paris kein Werk der klassischen, ruhigen, gemessenen, klaren Schönheit. Mit der Schaffung dieses Romans, der von den Dichtern des Jung-Frankreich — der zweiten romantischen Generation — mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, hatte Hugo der Lyrik, dem Drama, dem Epos das Malerische wiedererobert. Nun widmet er sich nach dieser Form- und Sinnenschulung mehr der lyrischen Poesie, hält Einkehr in sich selbst und lauscht in seinen schönsten Schöpfungen der inneren Stimme.

SECHSTES KAPITEL.

Die elegisch-lyrischen Gedichte. — Herbstblätter. — Dämmerungslieder. — Die inneren Stimmen. — Strahlen und Schatten.

In demselben Jahre, in dem Marion Delorme und Notre Dame de Paris erschienen, 1831, veröffentlichte Hugo noch ein drittes Werk, die lyrischen Gedichte: Feuilles d'automne, Herbstblätter. Vier Jahre später erscheinen die Chants du Crépuscule, Dämmerungslieder, dann im Jahre 1837 Les Voix intérieures, die inneren Stimmen und 1840 Strahlen und Schatten, les Rayons et les Ombres.

Schon der Titel dieser Gedichtsammlungen bildet zu den vorangegangenen Orientalen einen lebhaften Kontrast. Nicht mehr die Freude an der Pracht der Sonne in südlichen Ländern, nicht mehr die tatenfreudige Schilderung der blutigen Freiheitskämpfe Griechenlands, nicht mehr der künstlerische Genuß an der malerischen Vergangenheit oder an dem bunten Exotischen gibt den lyrischen Gedichten die Grundstimmung. Der oft trotzige,

herausfordernde Ton mancher Kriegs- oder Matrosenlieder der Orientalen macht jetzt einem reiferen, wehmütigen, elegischen Tone Platz. Hugo scheint die Wahrheit des Ausspruches wieder beweisen zu wollen, den er damals in der Vorrede zu den Oden tat: »Die Poesie ist das Intime, das in allem liegt«, also die Regungen, die in der tiefsten Seele des Dichters durch die vielseitigen Eindrücke der äußeren Welt hervorgerufen werden. Nur vereinzelt und wie mit Schamhaftigkeit hatte Hugo bisher seine persönlichsten Gefühle poetisch ausgedrückt. In den Oden und Balladen hatte er, durch den Schmerz über den Tod der Mutter aufs tiefste verwundet, das einfache, ergreifende Gedicht »Die Großmutter« geschrieben. Um vor der Menge seine intimsten Gefühle nicht zur Schau zu stellen, setzte er in diesem Gedicht an Stelle der Mutter eine Großmutter. Auch in den Orientalen fand sich vereinzelt ein intimes Gedicht, wie Abschied von der arabischen Wirtin, Adieux de l'hôtesse arabe, das wir besprochen haben. Hier leiht Hugo dem arabischen Weibe seine eigenen Gefühle, die Gefühle des jungen Mannes, dessen Leben eine Zeitlang durch die Nähe eines schönen, geliebten, reinen Mädchens erhellt wird, den dann das Leben von der trennt, die kaum wußte, wie sehr er sie liebte, und mit der vielleicht sein ganzes Lebensglück auf immer entschwindet. Diese sanfte, elegische Stimmung herrscht nun in den vier lyrischen Sammlungen vor.

Die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts bilden, wie Hugo selbst sagte, den zweiten Teil seines Lebens, der etwa dreizehn Jahre dauert. Dieser zweite Teil bringt ihm aber trotz aller Freuden und Triumphe nicht die

Ruhe und Zufriedenheit, die er hätte erwarten können. Er glaubt, daß dieses unruhige Gefühl in ihm durch die politische Lage Frankreichs, überhaupt Europas verursacht wird. Er merkt nicht, daß sich in seinem Innern ein Zwiespalt gebildet hat, durch den all seine historischen, politischen, literarischen, moralischen Anschauungen umzustürzen drohen. Er fühlt eine sonderbare Unsicherheit in sich; um der Gegenwart zu entrinnen, versenkt er sich in Erinnerungen und versucht sich in dem Gedanken zu beruhigen, daß er früher glücklich gewesen ist. Er vermag noch nicht mit sicherem Blick in die Zukunft zu schauen. Es ist, als ob Victor Hugo die zwei ersten Dezennien seines Mannesalters vertauscht, und zuerst von 1820—30 als ernster, kritischer, zielbewußter, intelligenter, und gleichsam öffentlicher Mann gelebt hätte, um dann zum leidenschaftlichen, lyrischen, empfindungsreichen, intimen Jüngling aufzutauen. Es ist, als ob er den bekannten Aphorismus La Rochefoucaulds: On passe souvent de l'amour à l'ambition; mais on ne revient guère de l'ambition à l'amour — hätte Lüge strafen wollen.

Statt zuerst mit dem Herzen zu leben, hat er vorzüglich mit dem Verstande gelebt, und als er sich dessen bewußt wird, überkommt ihn als fast reifen Mann das Gefühl, nicht jung genug gewesen zu sein, die schönsten Jahre seines Lebens nicht naturgemäß verbracht zu haben. Die Sehnsucht nach den so rasch vergangenen Jugendjahren, nach den kaum genossenen Jahreszeiten, nach den so schnell hingewelkten Tagen gibt ihm die Lieder des Herbstes, der Dämmerung, der Einkehr in sich selbst ein.

Auch die politischen Ereignisse haben dazu beige-

tragen, in dem Dichter dieses Gefühl des unerbittlich Dahingegangenen zu erwecken. Er hat den Sturz Napoleons miterlebt, und nun, als im Jahre 1830 die legitimen Könige Frankreichs, die Dynastie, die seit tausend Jahren auf dem Thron saß, entthront worden ist, kann er nicht umhin, sich bange zu fragen: Was wird an die Stelle dieser abgetanen Vergangenheit treten? Diese Stimmung ist in den vier Büchern persönlicher Lyrik am charakteristischsten zum Ausdruck gebracht. Aber deshalb sind diese Gedichte nicht eintönig. In jedem neuen Buch findet sich ein anderer, neuer Ton. Die Sätze einer Symphonie sind doch nicht deshalb eintönig, weil sie alle in Moll stehen.

Man darf auch nicht vergessen, daß noch ein weiteres Moment zu dieser Verinnerlichung der lyrischen Gedichte jener Periode mithilft: Hugo entfaltet jetzt eine große Tätigkeit auf der Bühne. Das Theater wird für ihn, wie er in der Vorrede zu L u c r e z i a B o r g i a sagt, immer mehr »eine Kanzel, eine Tribüne.« Von der Bühne herab glaubt er zu dem Publikum oder, wie er nun sagt, zu dem »Volke« besser, wirksamer und direkter reden zu können. In seinen Gedichten kann er sich deshalb intimer, unbefangener geben; allerdings streift er die im schönen Sinne des Wortes didaktische Neigung nie ganz ab. Hugo will nicht, daß die Schöpfungen der Dichter, und speziell seine Werke, nur ästhetisch auf den Leser wirken, also nur den Eindruck der Schönheit machen, sondern er verlangt, daß alle philosophisch-, ethisch-, geschichtlich-, persönlich-poetischen Gedichte das Volk durch Läuterung und Vertiefung seiner Gefühle erziehen sollen. Der Dichter darf seine Kunst nicht wie ein künstlerisches Spiel be-

treiben, sondern muß ein starkes Verantwortlichkeitsgefühl haben. Diesem Prinzip, der Erkenntnis der Dichtersendung, bleibt Hugo immer treu. Aus den Ereignissen der Weltgeschichte, aus den Ereignissen seines inneren Empfindungslebens sucht er die allgemeine Anwendung herauszuholen. Diese Kunstanschauung, die in der Natur Hugos begründet ist, erklärt uns, warum die Grundideen des Dichters einfach und nicht allzu zahlreich sind. Nur die Form wechselt in jedem Gedicht, um sich dem symbolischen Bild anzupassen, das die allgemein menschliche Idee verklären und veranschaulichen soll. Nur durch das symbolische Bild lebt die Idee und erscheint in poetischer Klarheit. Hugo gehört daher nicht zu den Dichtern, bei denen der Reichtum der Ideen die poetische Form erdrückt und verdunkelt; seine Ideen haben an sich eigentlich keine individuelle Färbung, nur die Art, wie er sie empfindet und empfinden läßt, macht aus ihm einen wirklich schöpferischen Dichter.

Die vier lyrischen Sammlungen bilden also einen Gegensatz zu seinen Bühnenwerken und zugleich eine Ergänzung derselben. Die Feuilles d'automne, die im Herbst 1831 erschienen, bildeten durch ihren ruhigen Ton wieder eine Antithese zu den politischen Kämpfen und Volksaufruhren, zu den Nachwehen der Revolution von 1830, die gerade in jenen Monaten Frankreich erschütterten. Der Gegensatz zwischen den ruhigen Gedichten und der fieberhaften Bewegung der Gemüter mochte dem Dichter wohlgefallen. Er wollte, wie er es in der Vorrede ausdrückte, gern zeigen, daß Revolutionen auf die Poesie höchstens ihr Licht oder ihren Schatten werfen, daß sie alles umstürzen können, nur das mensch-

liche Herz nicht. In ihrem Wesen verändert sich die Poesie durch eine Staatsumwälzung nicht, weil sie sich nicht den Untertanen einer Monarchie, den Senatoren einer Oligarchie, dem Bürger einer Republik, dem Sohne einer bestimmten Nation, sondern dem Menschen, dem ganzen Menschen zuwendet. Dem Jüngling erzählt sie von der Liebe, dem Vater von der Familie, dem Greise von der Vergangenheit.

Kein Kritiker hat besser als Victor Hugo selbst in der Vorrede zu den Herbstblättern den wirklichen und symbolischen Charakter seiner intim-lyrischen Poesie zusammengefaßt. Er sagt darin: »Hier findet man Verse über die Familie, das Heim, das Privatleben, Verse der inneren Seele. Diese Gedichte sind ein wehmuts- und entsagungsvoller Blick, den man hier- und dorthin wirft, auf das, was ist, und besonders auf das, was gewesen ist. Hier vernimmt man das Echo dieser oft unaussprechlichen Gedanken, die durch die tausend Gegenstände der Schöpfung in unserem Geist noch unklar erweckt werden, all diese Gegenstände, die um uns leiden, dahinschwinden: eine Blume, die verwelkt, ein Stern, der vom Himmel herabfällt, eine untergehende Sonne, eine Kirche ohne Dach, eine verlassene Straße, in der das Unkraut wächst, die unvorhergesehene Ankunft eines Schulkameraden, den man beinah vergessen hatte, trotzdem man ihn noch liebt, oder die Betrachtung jener willensstarken Menschen, die das Schicksal brechen oder sich von ihm brechen lassen, oder das Vorbeiziehen eines jener schwachen Wesen, die mit blinden Augen der Zukunft entgegengehen: bald ein Kind, bald ein König. Und dann endlich über die Eitelkeit der menschlichen Pläne und Hoffnungen, über die

Liebe mit zwanzig, über die Liebe mit dreißig Jahren, über die Traurigkeit im Glück, über jene Unzahl schmerzlicher Eindrücke, aus denen unsere Jahre bestehen, über alles das schrieb der Dichter Elegien, die aus seinem Herz flossen, nachdem es durch die Erschütterungen des Lebens gebrochen war.«

Aus den Herbstblättern hatte Hugo die Gedichte ausgeschieden, die man damals politische nannte, die der Dichter selbst »historische« nennen wollte, und die wir epische nennen möchten; er hob sie für eine spätere Sammlung auf. Will man die Entwicklung des Dichters recht beurteilen, so darf man nie vergessen, daß die Veröffentlichung der Gedichte nicht immer der Entstehungszeit entspricht.

Ein geistreicher Schriftsteller hätte sich manchen Witz ersparen können[19], wenn er das Datum der Gedichte dieser Periode näher betrachtet hätte. Hugo öffnet nicht nach Belieben während ein paar Monaten die Schleusen der Eltern- oder Vaterlandsliebe, um je nach dem Titel des Buches in einen Band Gedichte den nötigen Gehalt fließen zu lassen. Die verschiedenen Empfindungen seines Herzens gehen Hand in Hand; sie kreuzen und durchqueren sich, ja sie widersprechen sich bisweilen. So stark sich auch der Wille bei Victor Hugo ausprägt, so ist er doch zu sehr Dichter, echter Dichter, als daß er aufs Kommando künstliche Produkte jener beliebten Poesieartikel, die damals Mode waren, hätte liefern können. In die herbstliche Stimmung hat sich Hugo zum Beispiel nicht mit Absicht hineinversenkt, um seinen Band zu füllen; denn einige der intimen, abgetönten Herbstlieder sind schon vor den sonnigen, farbigen Orientalen geschrieben

worden. Die Familienliebe hat er auch nicht sporadisch und aus Berechnung besungen; denn sie findet sich in seinem ersten wie in seinem letzten Buch, ja in all seinen Gedichtsammlungen wieder.

Die Gedichte der Herbstblätter lassen sich um ein paar Empfindungszentren gruppieren. Die volkstümlichsten sind darin die Kinderlieder, Erinnerungen aus der Kindheit oder nachdenkliche Freude über die vier Kinder, die den jungen Vater umgaben, und deren Jugend die Erinnerung an die eigene, vergangene Kindheit in seiner Seele wieder wachgerufen haben. Jetzt, nach dreißig Jahren, steigen seine ersten Lebensjahre vor seinem künstlerischen Auge auf; er besingt seine wechselvolle Kindheit, über die die Mutter mit einer Liebe wachte, die er nun erst ganz empfindet. Er gedenkt seines zu früh gestorbenen Vaters, zu dem er erst mit den Jahren in ein engeres Verhältnis getreten war; wie kurz waren die Stunden, die der Sohn mit dem Vater hatte zubringen können! Der Dichter sucht sie durch die Erinnerung, durch die physischen Erinnerungen zu verdoppeln. Er zeigt den General in dem schmucken Landhäuschen in der malerischen Stadt Blois, in der noch so manches an ihn erinnert. Ist der Vater auf immer entschwunden? Der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele, einer von den seltenen Glaubenssätzen, die der Dichter bis an das Ende seines Lebens nie angezweifelt hat — flößt ihm eine leise Hoffnung ein. Und er schließt das Gedicht mit dem Ausdruck dieses zwiespältigen Gefühls, des Vermissens und des Hoffens: »Meinen Vater, Haus, du hast ihn nicht mehr, und du, Grab, du hast ihn auch nicht.«

Maison tu ne l'as plus, tombeau tu ne l'as pas.

Aber die süßwehmutsvollen Erinnerungen entquellen seinem Innern nicht immer nur, weil die Jahre sie in ihm haben heranreifen lassen, sondern sie werden öfter durch äußere Anlässe hervorgerufen. Ein Freund, den er seit langen Jahren nicht gesehen hat, besucht den Dichter; es ist, als hätte er erst gestern von ihm Abschied genommen. Doch nein, die Grabsteine seiner Mutter, seines Vaters, eines Töchterchens und vieler Freunde stecken den seit ihrer Trennung zurückgelegten Weg ab; so nahe und schon so entfernt durch das unaufhörliche Fortschreiten des Lebens! Diese unerbittliche Notwendigkeit des Vergessens, die das weitere Leben erlaubt, dieses Walten der gewaltigen Natur über menschliche Empfindungen faßt der Dichter in einem einfachen Bilde zusammen. Wer kann wissen, wie sich jeder Schmerz abstumpft, wieviel Gräber das Gras verwischt, das an einem Tage wächst?

Voyageur! Voyageur! Quelle est notre folie!
Qui sait combien de morts à chaque heure on oublie,
Des plus chers, des plus beaux?

Qui peut savoir combien toute douleur s'émousse,
Et combien sur la terre un jour d'herbe qui pousse
Efface de tombeaux?[20]

Will Hugo diesem Gefühl noch ein erhabeneres Gepräge verleihen, so versetzt er sein Gedicht in eine höhere dem Alltäglichen, Wirklichen entrückte Welt und schreibt das großartige Gedicht: Was man auf dem Berge hört. Auf der einsamen Höhe vernimmt er die Weltharmonie. Wie Tonwellen, bald anschwellend, bald abnehmend, dringt die mächtige Symphonie zu ihm. Allmählich er-

kennt er die verschiedenen Stimmen, aus denen sie besteht: die gewaltige, triumphierende Stimme des Ozeans, der Natur, die wie ein Hymnus zu dem Schöpfer emporsteigt, und dann die schmerzliche, verzweifelte, vielsaitige Stimme der Menschheit, die weint und klagt. Warum muß der Gesang der Natur sich ewig dem Geschrei der Menschheit zugesellen? Was ist besser? Wie die Natur zu sein oder bewußt zu leben wie die Menschheit?

An den Dichter treten nacheinander alle großen allgemeinen Fragen heran, die sich die Menschheit immer wieder stellt und stellen muß. Was ist Unglück? Was ist Leben? Einmal antwortet er darauf: Der Traum ist das Glück, die Erwartung das Leben. Ein andermal, in dem tiefempfundenen Gedicht W o i s t d a s G l ü c k? schließt der Dichter mit einer Danksagung an Gott. Das Glück ist »gelebt zu haben,« sich erinnern zu können. Wir sind meistens unfähig, die Gegenwart zu genießen.

Grandir en regrettant l'enfance où le cœur dort,
Vieillir en regrettant la jeunesse ravie,
Mourir en regrettant la vieillesse et la vie,
Où donc est le bonheur, disais-je? — Infortuné!
Le bonheur, ô mon Dieu, vous me l'avez donné!

Also das Glück ist nicht nur das Sein, sondern das Leben, das Erleben, das Erlebthaben. Das Erlebnis besteht für den Menschen manchmal in einer für jeden anderen geringfügigen Sache, in einer Gebärde, Erscheinung, ja in einem kurzen Blick. Wieviel Glück kann für den achtzehnjährigen Jüngling in dem kurzen Augenblick liegen, in dem er sehnsuchtsvoll in träumerischer Dämmerstunde auf das Vorüberschweben der Geliebten harrt. Der

weiße Schimmer ihres Gewandes leuchtet einen Augenblick im Schatten auf, und diese bange Minute scheint er verzehnfacht zu leben. Denjenigen, die diese erste, reine Liebe belächeln, sagt der Dichter am Ende dieses taufrischen Gedichtes:[21] Ihr habt wohl nie geliebt? . . . Ihr habt wohl nie gelitten? . . .

Dieselbe Empfindung, die lebhafte Erinnerung an eine jüngere, reinere Zeit steigt vor ihm auf, wenn er die schon vergilbten Liebesbriefe durchblättert, die er mit vollem Glauben und ganzer Hingebung an seine Braut geschrieben hat. Rings um ihn her fallen leise die schöngefärbten, nun welken Blätter nieder, die der Frühling geboren hatte. Wieviel Totes um ihn! Die zahllose Menge der dahingeschiedenen Menschen und erstorbenen Gefühle erdrückt die kleine Schar der Lebenden. Wie kann der Mensch laut lachen, der Mensch, der so winzig in der Unermeßlichkeit der Natur hin und her gezerrt wird zwischen Sehnsucht nach dem, was verging, und nach dem, was die geheimnisvolle Zukunft in ihrem Schoße birgt. »Wehe den Wahnsinnigen, die lachen,« schreibt Hugo einmal. Hier in diesen Gedichten ist der Romantismus nicht mehr ein Rahmen, eine malerische Dekoration, sondern der romantische Weltschmerz ist mit allen Gefühlen des Dichters eng verbunden. »Selbst in seinen Liedern, selbst in seinen Gedanken, die fröhlich aus der Brust entquollen, und wie ein Wiegenlied um ihn summen, findet er wehmütig die totgeglaubte, vergebliche Sehnsucht nach der mannigfaltigen Vergangenheit wieder, möge sie freudig oder düster gewesen sein.«

Es genügt jetzt dem Dichter nicht mehr, sich an den äußeren Erscheinungen zu erfreuen oder die-

selben malerisch zu schildern. Er muß tiefer graben bis auf den Grund der Natur, aus der alles wächst; er strebt nach einer absoluten Anschauung der Erscheinungen der Phantasie oder des Gemüts. Charakteristisch sind dafür in den Herbstblättern ein paar Gedichte, die er unter dem gemeinsamen Titel Sonnenuntergänge (Soleils couchants) vereinigt. Diese sechs Gedichte sind zu verschiedenen Zeiten entstanden. Nach der jeweiligen Stimmung des Dichters haben sie sich notwendig in verschiedene Formen ergossen: in das Metrum der begeisterungsfähigen Ode, in die Form der pathetisch-lyrischen oder der elegisch-liederartigen Poesie, oder in die der klassischen, regelmäßigen Alexandrinerstrophe. Aber die verschiedenen Bilder sind nicht nur wie viele Orientalen eine Art Wettkampf mit dem Ausdrucksvermögen der Malerei. Diese Sonnenuntergänge sind wunderschöne Bilder, die durch das Medium der sinnlichen Eindrücke den Gedanken eine neue Welt eröffnen und den Dichter wieder auf das Hinterland der Weltanschauungen hinüberführen, auf das Wesen, von dem die Sonnenuntergänge nur eine Art Symbol darstellen, auf die ewigen Perspektiven, auf das unendliche Leben, das in immer erneutem Glanz die Anwesenheit des Menschen nicht einmal wahrnimmt. Dieser Gedanke kehrt unter verschiedener Form wieder. Am reinsten, das heißt losgelöst von der Erscheinung, die in den Gedichten Sonnenuntergänge den bildlichen Gedanken hervorgerufen hatte, zeigt sich die Sehnsucht des Dichters nach dem Unsichtbaren, Unsagbaren in dem Gedicht, das La Pente de la Rêverie, der Pfad der Träume betitelt ist. An einem herrlichen Sommernachmittag, da die heiße

Sonne den Flüssen und Bächen einen schimmernden Nebel entlockt, versinkt vor dem Auge des Künstlers allmählich die Umwelt — die Lebenden. — Das Weltall, die ganze Natur, die Vergangenheit, alle teuren Toten erstehen vor dem Dichter. Dann schwillt diese Welle wieder ab. Alles Individuelle versinkt in ein Meer; alles wird allmählich dunkel, bis tiefe Finsternis herrscht. Der Dichter hat das Gefühl, als ob er immer tiefer, immer tiefer in den dunklen Schoß des düsteren Meeres hinabtauche. Auf einmal erwacht er wie wahnsinnig mit einem Schrei der Angst, der Bewunderung; er hat die Ewigkeit geschaut. In solchen lyrischen Gedichten weht schon ein epischer Geist, der in Victor Hugo vielleicht durch die Lektüre des von ihm zeitlebens so bewunderten Dante angefacht wurde. In allen Gedichten der vier Sammlungen von 1831—1840 findet sich dieses Leitmotiv wieder, das das alte griechische Motto schon ausdrückte: *πάντα ῥεῖ* Alles fließt dahin. Aber jede Gedichtsammlung bietet eine eigene Schattierung dieser Grundstimmung. In den Herbstblättern ist es vor allem die Familien- und besonders die Kinderpoesie: Eindrücke der Kindheit, Vater- und Mutterliebe, wie wir schon erwähnten; aber auch der Eindruck, den Napoleon auf den Knaben Hugo machte, als dieser ihn zum erstenmal mitten im Getöse der Fanfaren und Jubelrufe des Volkes an seinem Auge vorüberziehen sah, stumm, ernst, nachdenklich, wie ein eherner Gott. *πάντα ῥεῖ* der eherne Gott ist im Sonnenuntergang bei Waterloo und auf St. Helena zerschmolzen. Dasselbe Gefühl, von den Erinnerungen der Jugend eingegeben, findet sich in dem Gedicht Gedanken eines Spaziergängers über einen König Rêverie d'un

passant wieder. Die Volksmenge harrt vor dem Louvre der Ankunft eines fremden Monarchen, der den König von Frankreich besucht. Da geht ein Weib aus dem Volke vorüber und fragt, wen denn die neugierige Menge erwarte. Den König von Neapel. Und das Weib zuckt verächtlich die Achseln. — Ein König nur! Unter dem Kaiser habe ich so viele Könige gesehen! —

Nur eine Erscheinung vermag die faltige Stirn des herangereiften Dichters zu glätten und den wehmütigen Zug seines Mundes in ein heiteres Lächeln umzuwandeln, das Erscheinen der Kinder, die noch keine Erinnerungen haben, die glücklich und rein in den Tag hineinleben, ohne das Wort: morgen zu fassen. In diesen schönen, bekannten Gedichten, wie Lorsque l'enfant paraît, sobald das Kind erscheint, klingt auch die Sehnsucht nach der Zeit hindurch, in der man selbst noch ein sorgloses, heiteres Kind war, sich unbewußt am Sein freute, ohne an das Leben, das Erleben zu denken, in der man sich noch nicht als Mensch von der Natur abhob. Hier seien nur die zwei letzten Strophen des Gedichtes erwähnt, das in einem harmonischen Gebet ausklingt.

Il est si beau, l'enfant, avec son doux sourire,
Sa douce bonne foi, sa voix qui veut tout dire,
Ses pleurs vite apaisés,
Laissant errer sa vue étonnée et ravie,
Offrant de toutes parts sa jeune âme à la vie
Et sa bouche aux baisers!

Seigneur! préservez-moi, préservez ceux que j'aime,
Frères, parents, amis, et mes ennemis même
Dans le mal triomphants,

De jamais voir, Seigneur, l'été sans fleurs vermeilles,
La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,
La maison sans enfants!

Weniger bekannt ist das Lied: Dans l'alcôve sombre. Im dunklen Alkoven. Hier macht der fünfsilbige volkstümliche Vers mit seinen zwei starken Hebungen in achtzeiligen Strophen mit nur drei verschlungenen Reimen den Eindruck eines Wiegenliedes und erinnert an deutsche Lieder.

Dans l'alcôve sombre,
Près d'un humble autel,
L'enfant dort à l'ombre
Du lit maternel.
Tandis qu'il repose,
Sa paupière rose,
Pour la terre close,
S'ouvre pour le ciel.

Il fait bien des rêves.
Il voit par moments
Le sable des grèves
Plein de diamants;
Des soleils de flammes,
Et de belles dames
Qui portent des âmes
Dans leurs bras charmants.

Songe qui l'enchante!
Il voit des ruisseaux;
Une voix qui chante
Sort du fond des eaux.

Ses soeurs sont plus belles,
Son père est près d'elles.
Sa mère a des ailes
Comme les oiseaux.

Il voit mille choses
Plus belles encor;
Des lys et des roses
Plein le corridor;
Des lacs de délice,
Où le poisson glisse,
Où l'onde se plisse
A des roseaux d'or.

Enfant, rêve encore!
Dors, ô mes amours!
Ta jeune âme ignore
Où s'en vont tes jours.
Comme une algue morte
Tu vas, que t'importe?
Le courant t'emporte,
Mais tu dors toujours!

Sans soin, sans étude,
Tu dors en chemin;
Et l'inquiétude
A la froide main,
De son ongle aride,
Sur ton front candide
Qui n'a point de ride,
N'écrit pas: Demain!

Il dort, innocence!
Les anges sereins
Qui savent d'avance
Le sort des humains,
Le voyant sans armes,
Sans peur, sans alarmes,
Baisent avec larmes
Ses petites mains.

Leurs lèvres effleurent
Ses lèvres de miel.
L'enfant voit qu'ils pleurent,
Et dit: Gabriel!
Mais l'ange le touche,
Et berçant sa couche,
Un doigt sur sa bouche,
Lève l'autre au ciel.

Cependant sa mère,
Prompte à le bercer,
Croit qu'une chimère
Le vient oppresser.
Fière, elle l'admire,
L'entend qui soupire,
Et le fait sourire
Avec un baiser.[1]

Auch eines der schönsten Kindergedichte Hugos ist das Gedicht: L a s s e t d i e K i n d l e i n z u m i r k o m m e n. Laissez. Tous ces enfants sont bien là. Wieder sehen wir hier die Art Hugos, sein Gedicht gleichsam in

einer Folge von hin und herwogenden Wellen harmonisch zu verteilen. 1. Man hat die Kinder entfernt, sie könnten den Dichter stören. Er muß allein, ungestört seinen Träumen nachhängen können. 2. Der Dichter ist allein, er stellt nun Betrachtungen an; er fragt sich: was ist Muse, was Ruhm? Ein vergängliches Spiel, das durch die Augenblicke des von den Kindern ausgehenden Glücks reichlich aufgewogen wird. 3. Die Kinder verscheuchen die Muse nicht; denn sie sind ja selbst die Quelle der schönsten Poesie. 4. Laßt sie nur herein, die Kleinen; laßt sie überall tanzen und toben, damit das ganze Haus, in dem Menschen mit trüben Erinnerungen still für sich wohnen, wieder belebt werde. Dieses Gedicht wie das A des oiseaux envolés in den Inneren Stimmen ist ein poetisches Transponieren der Worte des Evangeliums. — La Prière pour tous, das Gebet für alle entspringt auch derselben Quelle. Der Dichter kann nicht mehr beten. Der Zweifel, die Stürme des Lebens, der Zorn, die Verzweiflung haben ihm die stille Reinheit genommen, aus der das Gebet zu Gott emporsteigt; aber die kleine Tochter muß und kann für alle beten. Gott wird ihre unschuldigen Bitten erhören. Hier nimmt Victor Hugo das liturgische Abendgebet zur Grundlage, das alle Unglücklichen, alle Schuldbeladenen dieser Welt und alle Abgeschiedenen einschließt. Er erweitert es aber zu einem zehnteiligen großen Gedicht, in dem sich wieder alle Rhythmen der lyrischen Poesie entfalten. Am schönsten und tiefsten empfunden ist, der Grundstimmung der Herbstblätter entsprechend, der vierte Teil, das Gebet für die Toten mit seinem dramatischen Ansatz:

A genoux, à genoux, à genoux sur la terre,
Où tou père a son père, où ta mère a sa mère,
Où tout ce qui vécut dort d'un sommeil profond.

Das Klagelied der Toten, die man vergißt, durchklingt allmählich die Natur.

C'est la plainte des morts! — Les morts pour qui l'on prie
Ont sur leur lit de terre une herbe plus fleurie . . .
Ceux qu'on oublie, hélas! — leur nuit est froide et sombre.

Hier haben wir schon ein Beispiel von dieser für Hugo so charakteristischen Kunst, den abstrakten Gefühlen, den allgemeinen Gedanken ein neues Leben einzuflößen, und zwar durch das, was der Literarhistoriker Brunetière treffend die lyrische Orchestration nannte. Ein ähnliches Beispiel bietet uns das Gedicht Pour les Pauvres; zunächst eine plastische Ausmalung der Antithese zwischen Reich und Arm, zwischen den warmen, erleuchteten Festsälen und den kalten Straßen, in denen der Arme hungernd umherstreift. Dort der Genuß, hier die Entbehrung, der Neid. Liegt darin nur eine harte Notwendigkeit, ein grausames, ungerechtes Naturgesetz? Nein. Reichtum und Freuden sind vergänglich. Es kommt ein Tag, an dem die Umwertung aller Werte stattfindet. An diesem Tage werden die, die arm waren, reich und selig werden. Die Bitte des Bettlers, dem ihr geholfen habt, wird an jenem Tage gewaltig bei Gott wirken. Das letzte Drittel dieses Gedichts mit seiner bewegten, beredten Apostrophe an die Reichen gehört zu den vollendetsten Werken Hugos, das heißt zu denen, in welchen das von ihm Gewollte am vollkommensten erreicht und verwirklicht wird.

Donnez, riches! L'aumône est soeur de la prière.
Hélas! quand un vieillard, sur votre seuil de pierre,
Tout roidi par l'hiver, en vain tombe à genoux;
Quand les petits enfants, les mains de froid rougies,
Ramassent sous vos pieds les miettes des orgies,
La face du Seigneur se détourne de vous.

Donnez! afin que Dieu, qui dote les familles,
Donne à vos fils la force, et la grâce à vos filles;
Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit;
Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges;
Afin d'être meilleurs; afin de voir les anges
Passer dans vos rêves la nuit!

Donnez! Il vient un jour où la terre nous laisse.
Vos aumônes là-haut vous font une richesse.
Donnez! afin qu'on dise: Il a pitié de nous!
Afin que l'indigent que glacent les tempêtes,
Que le pauvre qui souffre à côté de vos fêtes,
Au seuil de vos palais fixe un oeil moins jaloux.

Donnez! pour être aimés du Dieu qui se fit homme,
Pour que le méchant même en s'inclinant vous nomme,
Pour que votre foyer soit calme et fraternel;
Donnez! afin qu'un jour, à votre heure dernière,
Contre tous vos péchés vous ayez la prière
D'un mendiant puissant au ciel.

In diesem Gedicht begegnet man solchen Versen wie: »Donnez! . . . Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges,« in denen der biblische Vergleich von beiden Seiten, der moralischen und der konkreten, gesehen, zugleich eine kunstvoll realistische Anschauung hervorruft.

Die plastischen Bilder, die mit ein paar Worten, meistens in einem einzigen Vers eine ganze malerische Stimmung wiedergeben, findet man in den Herbstblättern schon in ziemlich großer Anzahl. Hier gibt es nicht mehr, wie in der alten klassizistischen Schule, traditionelle abgeblaßte Vergleiche. Der Dichter hat die Bilder angeschaut, erlebt. Ein Beispiel noch aus den Sonnenuntergängen: »le crépuscule gris meurt sur les coteaux noirs;« die graue Dämmerung erstirbt auf den schwarzen Hügeln.

Die Herbstblätter enthalten einige der charakteristischsten Gedichte Hugos und sind vielfach, besonders in Deutschland, als sein vollendetstes lyrisches Werk angesehen worden. Diese Sammlung ist einheitlicher als die darauffolgenden.

Die Dämmerungslieder, Chants du Crépuscule, erscheinen erst am 26. Oktober 1835. Die Zwischenzeit verbringt der Dichter nicht müßig. Er schreibt viel: Dramen, Romane, geschichtliche Essays; aber keines dieser Werke zeigt uns eine neue Seite oder einen Fortschritt seines Talentes. Am 22. November 1832 wird Le Rois'amuse auf der Bühne des Théâtre Français gespielt; aber die weiteren Aufführungen werden durch die Regierung verboten. Das Thema, das durch den Rigoletto Verdis bekannt geworden ist, behandelt die Geschichte etwas gar zu willkürlich. König Franz I. ist darin zum liederlichen Schürzenjäger herabgesunken. In seinem Narren Triboulet, einem häßlichen Buckligen, glänzt nur die Vaterliebe. Der Narr will den König, der seine Tochter geschändet, ermorden; aber durch grausamen Zufall tötet er sie selbst.

Lucrezia Borgia (1833), der weibliche Tribou-

let, ist eine Verbrecherin, der kein Laster fremd ist. Nur die reine Liebe zu ihrem Sohn läßt in dieser menschlichen Bestie noch ein menschliches Wesen erblicken. Und sie wird gerade von ihrem Sohn ermordet, der seine Mutter nicht kennt. Im Jahre 1833 erscheint das Drama Marie Tudor, 1835 Angelo. Beide Dramen sind, wie Lucrezia Borgia, Prosastücke. Marie Tudor sollte die zwei Seiten der Heldin, eine große Königin, ein echtes Weib, zeigen. In Angelo wollte Hugo das Weib der Gesellschaft dem Weib, das außerhalb der Gesellschaft lebt, der Gefallenen, gegenüberstellen. Im Jahre 1835 hatte er ferner ein Drama, Die Zwillinge, Les Jumeaux angefangen, das das Schicksal des Menschen mit der eisernen Maske, und die Zeit Mazarins als Hintergrund verwerten sollte. All diese Werke sind mit Ausnahme einiger Szenen, in denen der große Dichter wieder zum Vorschein kommt, von untergeordnetem Wert, ebenso der Roman oder das Pamphlet Claude Gueux (1834), ein direktes Plaidoyer (wie seinerzeit der letzte Tag eines Verurteilten ein indirektes war) für die Abschaffung der Todesstrafe. In demselben Jahre schreibt Hugo noch eine Studie über Mirabeau, in der sich die in seinen politischen Ideen vollzogene Umwandlung bekundet. Er verurteilt nicht mehr die französische Revolution a priori; er versucht sie zu verstehen.

Hugo hat der Revolution von 1830 beigewohnt und sich mit der französischen Jugend für die Sache der Freiheit, die der Anlaß zum Umsturz war, begeistert. Er schreibt die Ode an das Jung-Frankreich, den Hymnus an die Toten der Revolution von 1830, und diese Gedichte bilden mit den Oden an die Vendôme-Säule und Napo-

leon II. den historisch-politischen Teil der Dämmerungslieder. Die Asche Napoleons darf nicht länger in englischer Erde ruhen. Die ganze Jugend, die Poesie, Frankreich will, daß er unter dem Denkmal seines Ruhmes zur Ruhe gebettet werde. Hier ertönt der Panegyrikus Napoleons, des Helden, der die Phantasie des Dichters immer in Anspruch genommen hatte.

Napoleon II. ist das gewaltigste Gedicht der neuen Sammlung. In seinen sechs Teilen und seinen verschiedenen Rhythmen gibt uns das Gedicht die Geschichte Napoleons, seines Ruhmes, seines Triumphes, der durch die Geburt des Sohnes befestigt scheint, und dann des plötzlichen Sturzes in großen epischen Zügen wie aus der Vogelperspektive. Gewisse Einzelheiten sind realistisch gemalt; aber der Dichter verweilt nicht zu lange dabei; das wechselvolle Schicksal gibt dem ganzen, großen Gedichte einen bewegten Rhythmus.[m] Von den Dämmerungsliedern muß man wenigstens noch das Gedicht erwähnen, das dem Maler Louis Boulanger gewidmet ist und mit den Worten: Ami, le voyageur que vous avez connu, — anhebt. Auf einer Reise steigt Victor Hugo auf einen Glockenturm und liest auf der Glocke, auf dem Glockenschwengel die ekelhaften oder frevelhaften Worte, die die Vorbeigehenden mit einem Messer hineingeritzt haben; und der Dichter sieht dank seiner Anschauungsgabe, die ihm Symbole zeigt, die die gewöhnlichen Sterblichen nicht erblicken, in dieser befleckten Glocke ein Bild seiner Seele, die auch einst rein und blank war, deren Glanz aber durch die Leidenschaften getrübt worden ist. Und doch, wenn es sein muß, wenn die Begeisterung die Seele des Dichters in Schwingung versetzt, so wird sie wie die

Glocke trotz Staub und Schmutz, trotz aller Flecken der Leidenschaften, mächtig und schön erschallen.

Wenn wir nun in diesem Band Gedichte, also in den Dämmerungsliedern, die neue Schattierung feststellen wollen, so finden wir sie in den zwölf Liebesliedern an eine Schauspielerin, die er gelegentlich der Aufführung von Lucrezia Borgia kennen gelernt hatte. Das war die erste und letzte Leidenschaft, die sein Leben wirklich bewegte; und diese Freundschaft dauerte beinahe ein halbes Jahrhundert, bis der Tod die Liebenden trennte.[22] Daß sich in demselben Band neben diesen schönen aber ernsten.antiken Liebesliedern ein Hymnus auf die Mutter seiner Kinder befand, war gewiß geschmacklos, aber die Gefühle des Dichters waren darum nicht weniger aufrichtig. Er verehrte seine Frau, wie er überhaupt immer mit einer Art Pietät von den Frauen, von den Kindern, von den Alten gesprochen hat. — Im Jahre 1835 schrieb de Vigny seinen Chatterton, ein Drama, dessen Held, ein Dichter, zugrunde geht, weil er sich ausleben will, dies aber in der gesitteten Gesellschaft nicht tun kann. Das alte heidnische Prinzip, daß man vor allem sein Leben leben muß ohne Rücksicht auf konfessionelle Grundsätze, ist für die Dichter damals wieder zu einer Art Dogma geworden. Der Dichter steht über den Menschen; Was für die Menge gilt, gilt nicht für ihn.

In der nächsten Sammlung, den Inneren Stimmen, les Voix intérieures, die am 26. Iuni 1837 erschienen, finden sich wieder elegische Gedichte, wie Sunt lacrymae rerum, über den Tod des alten verbannten Königs Karls X., ferner epische napoleonistische Hymnen, wie der An den Triumphbogen

und neben Kinderliedern einige Gedichte, die uns die heidnische Neigung des Dichters verraten. Die Natur nimmt die Menschenkinder auf und bietet ihnen das Leben in Hülle und Fülle. Die Fehler und Leidenschaften der Menschen können die Natur nicht aus ihrer Ruhe stören. Wie symbolisiert der Dichter die Natur? Er zeigt uns in einem wirklich antiken Bild eine kräftige, unbeweglich daliegende Kuh, an der eine Schar Kinder trinkt, ohne daß sie dadurch aus ihrem Traum gestört wird. So die Natur vor den Menschen.

La Vache.

Devant la blanche ferme où parfois vers midi
Un vieillard vient s'asseoir sur le seuil attiédi,
Où cent poules gaîment mêlent leurs crêtes rouges,
Où, gardiens du sommeil, les dogues dans leurs bouges
Ecoutent les chansons du gardien du réveil,
Du beau coq vernissé qui reluit au soleil,
Une vache était là tout à l'heure arrêtée,
Superbe, énorme, rousse et de blanc tachetée,
Douce comme une biche avec ses jeunes faons,
Elle avait sous le ventre un beau groupe d'enfants,
D'enfants aux dents de marbre, aux cheveux en broussailles,
Frais, et plus charbonnés que de vieilles murailles,
Qui, bruyants, tous ensemble, à grands cris appelant
D'autres qui, tout petits, se hâtaient en tremblant,
Dérobant sans pitié quelque laitière absente,
Sous leur bouche joyeuse et peut-être blessante
Et sous leurs doigts pressant le lait par mille trous.
Tiraient le pis fécond de la mère au poil roux.

Elle, bonne et puissante et de son trésor pleine,
Sous leurs mains par moments faisant frémir à peine
Son beau flanc plus ombré qu'un flanc de léopard,
Distraite, regardait vaguement quelque part.

Ainsi, nature! abri de toute créature!
O mère universelle! indulgente nature!
Ainsi, tous à la fois, mystiques et charnels,
Cherchant l'ombre et le lait sous tes flancs éternels,
Nous sommes là, savants, poëtes, pêle-mêle,
Pendus de toutes parts à ta forte mamelle!
Et tandis qu' affamés, avec des cris vainqueurs,
A tes sources sans fin désaltérant nos coeurs,
Pour en faire plus tard notre sang et notre âme,
Nous aspirons à flots ta lumière et ta flamme,
Les feuillages, les monts, les prés verts, le ciel bleu,
Toi, sans te déranger, tu rêves à ton Dieu!

Im Sommer 1838 schreibt Hugo wieder ein Versdrama, Ruy Blas, das, wie Hernani, noch heute aufgeführt wird. Das gut gebaute, spannende, ja mitunter humorvolle Stück will, was den historischen Rahmen angeht, die Dämmerung der spanischen Monarchie, deren Sonnenaufgang Hernani zeigte, schildern. Also wieder dieselbe elegische Stimmung wie in seinen lyrischen Büchern, der Ruinenkultus der Geschichte. Außerdem verficht der jetzt liberale und demokratische Dichter eine These; er will in Ruy Blas den Aufschwung des Volkes darstellen. Ruy Blas, der aus den niedrigsten Klassen der Gesellschaft hervorgegangen ist, schwingt sich bis zum Staatsminister, zum großen Politiker auf und wird von einer Königin heiß geliebt.

Im Frühjahr 1840 erscheint die Sammlung Strahlen und Schatten, Les Rayons et les Ombres. Der Dichter schwankt hier zwischen mehreren Weltanschauungen. Bald besingt er Gott als Vorsehung und Schöpfer der Welt, bald den heidnischen Pan, den wahren Gott, von dem alles kommt, und zu dem alles wieder zurückkehrt. Oder er neigt zu dem Deismus des XVIII. Jahrhunderts, zur Naturreligion, zur Toleranzreligion; er möchte die heidnische, christliche und deistische Religion ineinanderverschmelzen, so daß ihre drei Stimmen harmonisch zusammenklingen. In den Strahlen und Schatten finden sich die vielleicht bekanntesten Gedichte Hugos: La Tristesse d'Olympio und Oceano Nox.

Oceano Nox ist der nächtliche Gesang des Meeres. Der Ozean spielt in der zweiten Lebenshälfte des Dichters eine bedeutende Rolle. Hugo erneuert den poetischen Gehalt des Meeres, die Ozeanpoesie und die Symbolik des Ozeans von Grund aus und verleiht ihr ein so eigenartiges Gepräge, daß die Schöpfungen der Dichter, die später das Meer zum Thema ihrer Gesänge wählen, wie Swinburne, immer nur wie ein Echo Victor Hugos klingen.

La Tristesse d'Olympio, Olympio ist der Dichter selbst, ist der Gipfelpunkt der elegisch-lyrischen Poesie Hugos. Das Thema ist das romantische Thema par excellence, das Lamartine in dem Gedicht Der See, Musset in dem Gedicht Die Erinnerung besungen hat. Wie kann die Natur, in der wir gelebt und geliebt haben, so rasch vergessen; was bleibt uns, wenn die Zeugen unseres entschwundenen Glücks so schnell vergessen und sich verändern? Es bleibt uns die teilnahmlose Natur, die sich um

so prächtiger entfaltet, je verlassener, einsamer wir in ihr wandeln. In der inneren Nacht blinkt noch ein schwaches Licht, das der Staub des Lebens nicht ganz auslöschen kann, die heilige Erinnerung. In diesem Meisterwerk mit seinen zwei Teilen, zuerst lyrische, wehmütige Strophen, dann pathetisch-feierliche, beredte Apostrophen an die Natur, hat Hugo gleichsam eine kurze Zusammenfassung all der verschiedenen Seiten seines Talents: symbolisch-realistische Ausmalung der Natur und des menschlichen Lebens, Bewegung und Rhythmus der Gedanken, Harmonie und Melodie der Verse geben wollen.

Kurz nach dem Erscheinen der Strahlen und Schatten fand am 15. Dezember 1840 im Invalidendom die feierliche Beisetzung der nach Frankreich zurückgebrachten Asche Napoleons statt. Am 23. Dezember 1840 gab Hugo seine bonapartistischen Gedichte in einem Band heraus. Er ahnte nicht, daß dieses Wiederbeleben der napoleonischen Idee ihn einige Jahre später in die Verbannung treiben würde. Am 7. Januar 1840 wird er in die französische Akademie gewählt, im April 1845 vom König in die Pairskammer ernannt. Die tätige Politik zieht den Dichter immer mehr an, umsomehr, als seine dramatische Trilogie: Die Burggrafen, Les Burgraves, am 7. März 1843 eine vollständige Niederlage erlitten hatten. Dieses Drama war durch eine Reise an den Rhein hervorgerufen worden. Im Jahre 1842 war Le Rhin, die Schilderung seiner Reise, erschienen. Das Jahr 1843 wurde nicht nur durch die Niederlage der Burggrafen gekennzeichnet. In demselben Jahre verunglückte seine Tochter Léopoldine mit ihrem Mann einige Wochen nach ihrer Vermählung. Beide ertranken bei

einer Kahnfahrt in der Umgebung von Paris. Für Hugo, der mit seinen Kindern immer in engster Verbindung gelebt hatte, war der Schmerz gewaltig. Aus dem Riß seines Herzens entquollen die am tiefstempfundenen Gedichte, die er je geschrieben hat. Auch auf Hugo kann man die Verse Mussets anwenden:

»Les chants désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.«

Aber erst lange nach ihrer Entstehung, im Jahre 1856, veröffentlichte Hugo diese Klagegedichte. Zwölf Jahre vergehen, ohne daß ein Werk von ihm erscheint.

Die Trennung zwischen dem zweiten und dritten Teil seines Lebens ist also scharf markiert. Die elegisch-lyrische Stimmung, die wir zu kennzeichnen versuchten, und die einige der schönsten poetischen Gedichte Hugos zeitigte, macht nun einer episch-satirischen Stimmung Platz. Im Grunde genommen ist dies keine Veränderung, sondern nur eine Erweiterung, eine Vergrößerung seiner Kunstanschauung; prinzipiell ist die elegische Schaffensperiode von der epischen nicht verschieden. Hier wie dort schaut der Dichter immer aus der Vogelperspektive auf all das Vergängliche, das auch ihm nur ein Symbol, eine räumliche oder zeitliche Äußerung der Ewigkeit ist.

SIEBENTES KAPITEL.

Die Jahre des Kampfes. — Die politische Satire: Strafgedichte. — Innere Kämpfe: Betrachtungen.

Von 1843 bis 1852 zieht sich Hugo vom literarischen Kampfplatz zurück. Der Mißerfolg der Burggrafen auf der Bühne, der grausame Tod seiner Tochter im Jahre 1843, die Reaktion gegen die romantische Schule, deren Haupt er war, all das Unglück, das sein Leben verdüsterte, mag ihm das literarische Schaffen eine zeitlang vergällt haben. Und vielleicht sucht er deshalb seine Tätigkeit auf einem anderen Felde auszuüben. Er wirft sich nun, zuerst zaghaft, dann immer entschiedener, in das politische Leben, in den politischen Kampf. Er sucht, aus dem poetischen Leben in das reale einzutreten, wahrscheinlich, um die inneren Verwüstungen zu vergessen. Auch ohne äußere Ursache hätte sich Victor Hugo vielleicht von selbst in diesem Alter der Politik genähert. Bei vielen Männern tritt mit den vierziger Jahren das Alter der politischen Pubertät ein, indem der politische Ehrgeiz den literarischen verdrängt. Der Regierung Louis Philippes wurde durch die Revolution von 1848 ein Ende gesetzt, gerade

in der Zeit, da Hugo durch seine freundschaftlichen Beziehungen zur königlichen Familie wohl Anwartschaft auf einen Ministerposten haben durfte.

Nach der Revolution stieg der Einfluß Lamartines; die Popularität seines großen literarischen Nebenbuhlers reizte Hugo wohl auch, in der Politik eine Rolle zu spielen. Leider war er kein politischer Redner; es fehlte ihm an Geistesgegenwart. Eine Stegreifrede hätte er nie halten können, und seine politischen Ideen ermangelten des realen Bodens. Eine von ihm begründete Zeitung trug das schöne, aber allzu unbestimmte Motto: Heftiger Haß der Anarchie; warme und tiefe Liebe zum Volk. Diese von Dichtern redigierte politische Zeitung L'Evénement, war von vornherein dem Prinzen Louis Bonaparte ergeben; sie unterstützte die Kandidatur des Prinzen zum Präsidenten der Republik. Aber Hugo vermochte nicht immer mit seiner Meinung zurückzuhalten, und als der neue Präsident ein Ministerium bildete, mußte Hugo, enttäuscht, auf einen Ministerposten verzichten. Allmählich wurde er zum Gegner des Prinzen Bonaparte, den er in seinen Reden immer heftiger angriff.

Nach dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, durch den sich der Präsident der Republik zum Kaiser aufschwang, mußte Hugo den Boden Frankreichs verlassen. Zuerst in Brüssel lebend, schrieb er die Geschichte eines Verbrechens, L'histoire d'un Crime, die erst 1877 erscheinen sollte. Darin wurde der Staatsstreich vom 2. XII. 1851 pathetisch geschildert. Ein heftiges und kürzeres Pamphlet veröffentlichte er im Sommer 1852, Napoleon der Kleine, Napoléon le Petit betitelt. Ein Jahr später,

im Oktober 1853, überbot er diese Prosapamphlete noch, indem er von der Insel Jersey aus mit großem Erfolg Les Châtiments, Die Strafgedichte gegen Napoleon III. schleuderte. Das kurzlebige Pamphlet wird hier zur geschichtlich-moralischen Satire und erhält durch die künstlerische Form bleibenden Wert. Wie früher Voltaire von Ferney aus lauter zündende Schriften und Schriftchen nach Paris sandte, so verteidigte von Jersey aus Victor Hugo, der den Haß gegen den Usurpator schürte, die Freiheit und die Freiheiten so hartnäckig, daß selbst die englische Regierung, die sich damals Frankreich näherte, dadurch beunruhigt wurde. Hugo und seine Anhänger waren bald in Jersey unmöglich. Im Herbst 1855 siedelte er nach Guernesey über. Des heftigen Kampfes endlich müde, kehrte Hugo zur Poesie zurück. Sechs Monate später, im April 1856, erschienen seine schönsten lyrischen Gedichte Les Contemplations, Betrachtungen.

Tod, Unglück, Verbannung, die Einsamkeit nach den politisch so bewegten Jahren, sowie das heranrückende Alter haben einen wirksamen Einfluß auf den Dichter ausgeübt. Etwas Großes, Mächtiges, Vertieftes, Episches beseelte nun seine Schöpfungen. Die Natur, die ihn umgibt, mit dem unbegrenzten Meer, mit dem unbegrenzten Himmel, der sich kaum vom Ozean abhebt, durchflutet ihn. Freilich vollzieht sich der Umschwung nicht auf einmal. Die intimen und öffentlichen Ereignisse, die ihn erschüttert hatten, zittern noch in ihm nach. An Stelle der indirekten Sozialsatire, die der didaktische Grund seiner Dramen gewesen war, wirft sich Hugo jetzt auf die positive, unverschleierte Satire. Die dramatische Form

war, so frei er sie auch behandelte, der lyrischen Satire noch ein Hindernis. Nun kann sie sich in den Châtiments frei ergießen.

Diese vorzüglich gegen Napoleon III. gerichteten Gedichte sind insofern lyrisch, als der Haß sie eingegeben hat; der Haß ist eine Form der Leidenschaft, ja der Liebe. Sie sind insofern historisch, als sie die Gefühle vieler Franzosen widerspiegeln, allerdings nicht der Majorität der damaligen Franzosen, die sich für Napoleon III. erklärte. Die Gedichte sind auch insoweit romantisch, als sie im höchsten Grade »sentimentale« Schöpfungen sind. Man hat sie mit denen Juvenals verglichen, nicht mit Unrecht; aber sie haben doch einen viel bewegteren, beredteren, pathetischeren Ton. Sie erinnern uns vielmehr an die satirischen Jamben, die André Chénier vor seiner Hinrichtung gegen die Schreckensmänner richtete. Man findet in den Strafgedichten kaum den ironischen Humor der Satiren Heines und weniger den Zorn und die realistische Ausmalung Juvenals als die Entrüstung, die durch prägnante Bilder eine gleichsam materielle Form annimmt. Es ist auch nicht die klassische Satire Boileaus oder Voltaires, die meistens auf ein witziges und scharfes Epigramm hinausläuft. Überall fühlt man den Dichter heraus, der seine satirischen Angriffe nicht genießt, sondern eigentlich erleidet. In einem der bekanntesten Gedichte, L'obéissance passive, Der unfreiwillige Gehorsam, besingt Hugo mit scheinbarem Ernst den Ruhm der Kinder- und Greisenmörder, der Polizeitruppen Napoleons:

Victoire! ils ont tué, carrefour Tiquetonne,
Un enfant de sept ans!

Ceux-ci sont des héros qui n'ont pas peur des femmes!
Ils tirent sans pâlir, gloire à ces grandes âmes!
Sur les passants tremblants.
On voit, quand dans Paris leur troupe se promène,
Aux fers de leurs chevaux de la cervelle humaine,
Avec des cheveux blancs.

In diesen Versen finden wir wieder, was wir als das Charakteristische seiner eigentlich lyrischen Gedichte wahrnahmen, die elegische Stimmung, die durch die Antithese herausgehoben wird. Wenn sich, wie in diesen Versen, in den Châtiments Ironie befindet, so ist das immer mehr eine Gefühlsironie als eine intellektuelle.

Eine ganz eigenartige Wirkung verleiht Hugo diesen Gedichten durch das Hineinmischen der Natur, die ihn unmittelbar umgibt. Wie klein, vergänglich und unbedeutend stehen all diese politischen Verbrechen mitten in der ruhigen, großen, erhabenen, unbeweglichen Natur da! »Wie denkst du über diesen Banditen?« ruft der Dichter die Natur an. Er möchte, daß sie sich mit ihm entrüstete, daß sie wie im Evangelium beim Tode des Menschensohnes sich das Antlitz verschleierte und erbebte. Dieses neue Beleben der Satire durch das subjektive, romantische Element ist das Hauptmoment, das man bei der Betrachtung der Châtiments ins Auge fassen muß; aber auch der realistische oder gar naturalistische Ton fehlt nicht, obgleich er nur als Detail auftritt. Wenn Hugo das Niederschießen eines Kindes erzählt hat, schreibt er, um uns die kleine Wunde zu veranschaulichen, am Schluß diesen Vers: »Avez-vous vu saigner la mûre dans les haies?« Saht Ihr die Brombeere an der

Hecke bluten? — Die naturalistische Seite der Satire liegt besonders in den Invektiven, in den Schmähwörtern, die Juvenal wie Hugo anwendet:

> Cette altesse en ruolz, ce prince en chrysocale,
> Se fait devant la France, horrible, ensanglanté,
> Donner de l'empereur et de la majesté.

Hier geht der Dichter mehr als einmal, und zwar bewußt, auf das Gebiet des Grotesken über. Rabelais und die Volksprediger des XVI. Jahrhunderts, Cyrano de Bergerac, Saint-Simon verstanden diese Kunst, einen Menschen in lächerlich groteske Fetzen einzuhüllen, zu drapieren, (draper = zurichten), wie die Sprache damals sagte. »Gott hat Napoleon III. wie eine Lumpenkiste nach Frankreich aufgegeben und darauf das Wort „zerbrechlich" geschrieben«, sagt Hugo in einem seiner Gedichte.

Aber die Satire in Les Châtiments, ist, wie in Napoleon der Kleine, noch etwas mehr als eine romantische groteske Satire. Sie ist eine zwar karikierte Geschichte, aber sie ist Geschichte, und deshalb muß in den Châtiments, wie in allen Werken Hugos, anfangs zwar nur vereinzelt, dann aber von den Burggrafen, von 1843 an, entschiedener, das epische Element eine wichtige Rolle spielen. Nicht nur persönliche Angriffe gegen den Usurpator, gegen seine Helfershelfer und deren Schandtaten machen den Inhalt des Buches aus; es müssen darin, wie in den alten Tierepen des Mittelalters, im Roman de Renart zum Beispiel, ebenso wie in den Heldenepen die Personen auch als Typen, als Vertreter einer ganzen Menschenklasse auftreten. Sibour,

Erzbischof von Paris, wird zum Bischof an sich; der Henker symbolisiert die Polizeimacht, Lazare das duldende Volk; der kaiserliche Despot ist die wiedererstandene alte Löwin Tyrannei, die raubgierig und lüstern kauert und lauert, ebenso wie Renart der listige Heuchler, wie Noble, der Löwe, der König war, und nicht nur im Mittelalter, sondern auch bei demjenigen, den Sainte-Beuve und Taine den französischen Homer nannten, bei La Fontaine. Also recht episch erscheinen da die typischen Repräsentanten der Gesellschaft. Roland est preux mais Olivier est sage, schrieb schon acht Jahrhunderte vor Hugo der unbekannte Verfasser des Rolandsliedes. Roland ist die Tapferkeit und Olivier die Weisheit.

Der epische Eindruck der Châtiments wird noch durch die Antithese zwischen Napoleon dem Großen und Napoleon dem Kleinen erwirkt. Und dieses Hervorrufen des gewaltigen, legendarischen Ahnen war für den Dichter nicht nur ein Kunstgriff, sondern es war für ihn auch eine Art Rechtfertigung. Seine Lieder hatten parallel mit denen Bérangers, die Popularität der bonapartistischen Idee wiederbelebt. Er war einer von denen, die durch ihr poetisches Schaffen die Stimmung des Volkes umgewandelt und so den Staatsstreich vom 2. Dezember 1851 vorbereitet hatten. »Toujours lui, lui partout.« Er; immer er; er überall, lautete der Anfang eines Gedichtes der Orientalen, und in der Tat hatte Napoleon einen immer bedeutenderen Platz in den späteren Gedichtsammlungen eingenommen. Gewiß, Napoleon I. war groß, aber auch er ist durch einen Staatsstreich zur Macht gelangt. Die Freiheit rächt sich an denen, die sie zu erwürgen trachteten. In diesem Sinne

schreibt Hugo das großartigste epische Gedicht in den Châtiments, L'Expiation, Die Vergeltung. Zuerst eine prächtige Freske des Rückzugs Napoleons in Rußland, des düsteren Weges des von Hunger, Verzweiflung, Gefechten mitten in den öden, russischen Ebenen aufgeriebenen Heeres, das zum großen Teil das Leichentuch des Schnees bedeckt. Ist das die Sühne? fragt sich Bonaparte. Nein, antwortet eine Stimme. Dann Waterloo, die letzte vergebliche Anstrengung; und am Abend dieses düsteren Tages dieselbe Frage. Ist das die Sühne? Nein. Dann St. Helena. In den Qualen, die ihm der englische Wächter nicht erspart, fühlt der Prometheus auf seinem Felsen den letzten Augenblick herannahen. Er möchte inmitten seiner glorreichen Erinnerungen sterben; aber der Engländer lauert auf seinen Tod, höhnt ihn und gönnt ihm auch das nicht. Ist das die Sühne? Nein. — Die Jahre sind verstrichen. Der Kaiser schläft unter dem goldenen Dom der Invaliden. Da weckt ihn ein fürchterlicher Alp auf. Das Verbrechen seines unwürdigen Neffen erscheint vor ihm wie eine häßliche Parodie seiner selbst. Er fragt nicht mehr. In Feuerlettern glänzt vor ihm das Wort: 18. Brumaire, der Tag, an dem Bonaparte damals die Freiheit erwürgte. Das ist die Sühne. Napoleon III. ist die Strafe Napoleons I.

Mit dem Gedicht Nox, Nacht, beginnen die Châtiments, mit dem Gedicht Lux, Licht, enden sie. Die dunkle Macht des Verbrechens wird, ja muß einem Tag der Sonne, der Freiheit weichen. Noch schläft das Volk; aber es wird auferstehen. Das Verbrechen baut nur auf schwankendem Boden. In einem der bewegtesten Gedichte dieser Sammlung ruft der Dichter das Volk, die

Freiheit an; jede Strophe bildet gleichsam eine Stufe des allmählichen Erwachens, und am Ende jeder Strophe dröhnt immer mächtiger der Kehrreim: Lazarus, Lazarus, Lazarus, stehe auf! Aber die Revolution, die kommen wird, darf nicht die Schreckenszeit von 1793 wiederbringen. Man darf den grausamen Usurpator nicht töten. Die Todesstrafe ist unwürdig, unmenschlich. — Wir wissen schon, mit welcher Beharrlichkeit Hugo diese Idee sein Leben lang verfochten hat. — Einen Menschen töten ist gleichbedeutend mit: ihm die Erlösung bringen. Die Sühne für Kain wie für Napoleon ist der moralische Tod, die Reue, die furchtbar in ihm wühlt und an ihm zehrt.

Das sind die Hauptzüge der Châtiments. Wie immer bei Hugo, erscheint die Grundfarbe in vielseitigen Abschattierungen, und neben den epischen, pathetischen, grotesken Satiren finden sich einfache, elegische, sehnsuchtsvolle, man möchte sagen, neben diesen Kampfgedichten, passive Lieder, wie das Gedicht der Verbannten, einfach C h a n s o n genannt. — Es braucht wohl nicht bemerkt zu werden, daß die Châtiments ebenso wie Napoleon le Petit in Frankreich einen großen Erfolg erreichten, den das Aktuelle des Themas, die Lebendigkeit des Stils und, für die besseren Leser, die Schönheit der Form bewirkte.

Auf die vier bedeutenden Werke des reifen Victor Hugo: Châtiments, Contemplations, Légende des siècles und Misérables kann man die zwei Verse anwenden, die Hugo früher in einem Gedicht (à Olympio) geschrieben hatte:

Ta vie a maintenant que l'obstacle l'entrave.
La rumeur du torrent.

Unglück, Schmerz, Einsamkeit, Verbannung, Weltabgeschiedenheit auf einer Insel geben seinen Gesängen eine mächtigere, tiefere Resonanz: »Wie viel Dinge habe ich in mir erblickt, seitdem ich leide ... Die höchste Hoffnung steigt aus der tiefsten Trauer«, schrieb er in einem Briefe vom 9. Juli 1844. Dieser erweiterte Blick in sein Inneres, diese von dem Weltschmerz zum idealen Optimismus schreitende Anschauung ist in der größten lyrischen Sammlung Les Contemplations, Betrachtungen, die 1856 erschienen, ausgesprochen.

Dieses Werk ist der poetische Niederschlag von fünfundzwanzig Jahren seines Lebens. Hugo möchte es, wenn dies nicht zu anspruchsvoll klänge, Memoiren einer Seele nennen. In diesem Werke findet sich kein geschichtliches Gedicht, und doch wirken diese einzelnen lyrischen Lieder, als Ganzes genommen, wieder wie eine Erzählung, die Erzählung eines Lebens. Morgenröte, das Aufblühen der Seele, Kämpfe und Träume bilden den ersten Teil des Buches, der Autrefois, „ehemals" betitelt ist; es sind die Erinnerungen von 1830—1843. Dann folgt der zweite Teil, Aujourd'hui, „heute" die Zeit von 1843—1855 mit seinem ersten Abschnitt, Pauca Meae, siebzehn ergreifende Gedichte, die im Laufe der zwölf Jahre seit dem Tode der Tochter entstanden sind. Die tiefste Erschütterung, wie in dem Gedicht »A Villequier«, die sehnsuchtsvolle, rührende Erinnerung, wie in dem Liede »Als wir alle zusammenlebten«, geben dem Dichter diese Lieder ein:

Quand nous habitions tous ensemble
Sur nos collines d'autrefois,
Où l'eau court, où le buisson tremble
Dans la maison qui touche aux bois,

Elle avait dix ans, et moi trente;
J'étais pour elle l'univers.
Oh! comme l'herbe est odorante
Sous les arbres profonds et verts!

Elle faisait mon sort prospère,
Mon travail léger, mon ciel bleu,
Lorsqu'elle me disait: Mon père,
Tout mon cœur s'écriait: Mon Dieu!

A travers mes songes sans nombre,
J'écoutais son parler joyeux,
Et mon front s'éclairait dans l'ombre
A la lumière de ses yeux.

Elle avait l'air d'une princesse
Quand je la tenais par la main.
Elle cherchait des fleurs sans cesse
Et des pauvres dans le chemin.

Elle donnait comme on dérobe,
En se cachant aux yeux de tous.
Oh! la belle petite robe
Qu'elle avait, vous rappelez-vous?

Le soir, auprès de ma bougie,
Elle jasait à petit bruit,
Tandis qu'à la vitre rougie
Heurtaient les papillons de nuit.

Les anges se miraient en elle.
Que son bonjour était charmant!
Le ciel mettait dans sa prunelle
Ce regard qui jamais ne ment.

Oh! je l'avais si jeune encore,
Vue apparaître en mon destin!
C'était l'enfant de mon aurore,
Et mon étoile du matin!

Quand la lune claire et sereine
Brillait aux cieux, dans ces beaux mois,
Comme nous allions dans la plaine!
Comme nous courions dans les bois!

Puis, vers la lumière isolée
Etoilant le logis obscur,
Nous revenions par la vallée
En tournant le coin du vieux mur;

Nous revenions, cœurs pleins de flamme,
En parlant des splendeurs du ciel.
Je composais cette jeune âme
Comme l'abeille fait son miel.

Doux ange aux candides pensées,
Elle était gaie en arrivant . . . —
Toutes ces choses sont passées
Comme l'ombre et comme le vent![m]

Nun folgt das Buch: En route, Auf dem Wege; dieses führt zu dem letzten: Au bord de l'Infini, Am Rande des Unermeßlichen, in dem sich die Weltanschauung des Dichters immer mehr klärt und in das Göttliche in der Weltordnung einzudringen versucht. Mit einem Schlußgedicht an die, die in Frankreich geblieben ist, an die teure Tote, enden die Betrachtungen.

Die Natur in ihrer Großartigkeit spielt hier zum erstenmal in allen Gedichten dieser Sammlung ihre Rolle. Mitten in der Natur, in den tückischen Wellen eines Flusses ertrank seine Tochter. Nun ist das Wasser für Hugo nicht mehr das mächtige Element, dessen ruhige Stimme den Ruhm Gottes preist, wie in dem Gedicht »Was man auf dem Berge hört«, und die der Wehklage der Menschheit entgegentönt. Allmählich werden aber die Schmerzen geläutert; sie sind nicht mehr aktiv und bitter; sie haben das Wesen des Dichters durchdrungen und weich gemacht. Er sucht Zuflucht in der ewigen Natur. Liebend nimmt sie ihn auf; und sogar die düstere See scheint die wehmutsvolle Klage des Trauernden zu begleiten. Hier ist sie nicht mehr wie in den Orientalen oder in den Gedichten Chéniers, Chateaubriands, Lamartines das klassische, blaue Meer, das Griechenland, Italien, die Provence, Spanien bespült; es ist das wilde, nördliche Meer. Nicht der glänzende Spiegel des Sees zieht das Auge des Dichters an; er forscht in seinen tiefen Schluchten, in der Nacht seiner Abgründe. Er steigt in die ungeahnten, ungangbaren, lichtlosen Tiefen des Meeres, die seine Einbildung ihm zeigt.

Wie sich seine Stellung zur Natur verändert, so verändert sich auch in den Betrachtungen seine

Stellung zu den Hauptfragen des menschlichen Daseins. Der Tod ist zunächst das schmerzliche Losreißen von der Gegenwart, das den Überlebenden den Verzweiflungsschrei entlockt; dann die heitere Ruhe des Entschlafenen, der ausgelitten hat; dann die spiritualistische Erklärung, der Glaube an die Unsterblichkeit überwindet alle Zweifel. Der Tod ist das Leben, der Tod ist die Wiedergeburt des Menschen. Die Hoffnung des Dichters läuft zwar nicht immer auf eine spiritualistisch-christliche Anschauung hinaus. Die pantheistische Idee, der man schon in den inneren Stimmen begegnete, tritt noch manchmal hervor. Der Tod erscheint bisweilen als eine Wiedergeburt, aber als eine materielle, naturalistische Seelenwanderung. Schön ist der Tod, sagt der Dichter, wenn wir weiterleben als eine Regung des wunderbaren Weltalls. In dem vollendeten, pantheistischen Gedicht Cadaver spricht der Körper: Ich werde Erde sein und keimen, und wie der Blumensaft blühen, und wie die Blumen lieben . . . Ewig verjüngt werde ich als Vogel, Hauch, Wasserrauschen, Regung des Himmels und Odem des wunderbaren Alls vergehen und erwachen.« Der pantheistische Zug belebt auch eines der bekanntesten Gedichte dieser Sammlung: Les Mages, Die Magier. Dies sind die Dichter, die ihren Mitmenschen als leitende Sterne den Weg zeigen; sie dursten nach dem Unendlichen. Nachdenklich träumend, berauschen sie ihre Seele an allen Geheimnissen, ihre Sinne mit allen Stoffen; sie sind trunken von dem Gefühl der Unermeßlichkeit; aus dem Schatten schöpfen sie den Trank. —

Eine schöne, symbolische Vermischung des Gedankens und des Naturgefühls bietet auch das große Gedicht

Magnitudo parvi; Großartigkeit des Kleinen. Der Vater sitzt am Abend mit seiner Tochter auf der Düne. In der heranbrechenden Nacht erglimmen über dem Vorgebirge zwei Lichter, der erste Stern, und etwas tiefer, das Feuer, das ein Schäfer anzündet. Das einfache, mit der Natur eng verbundene Leben des Schäfers zieht plastisch an unseren Augen vorüber, und allmählich wird der ärmlich gekleidete, einfache Hirte, dessen einsames Licht auf den hohen Hügelküsten vielleicht einen Schiffbruch verhindert und die Matrosen in den sicheren Hafen leitet, zum Symbol eines Dichters.

Neben diesen helldunklen Gedichten, die dem lyrischen Grundton dieser Gedichtsammlung angepaßt sind, finden sich andere, die objektiver, realistischer gemalt sind. Melancholia, in dem das traurige Leben der Elenden schon vorweg beschrieben wird. Die Motive der Misérables sind in diesem Gedicht in ein paar vorüberziehenden plastischen Bildern festgehalten.

Endlich, damit auch das satirische Element in diesem Werk vertreten sein sollte, fügte Hugo den lyrischen Gedichten eine Art satirische Poetik der romantischen Dichtung bei »Réponse à unacte d'accusation«, Antwort auf eine Anklage. Diese viel früher entstandene, wohlgelungene, mit Frische und Schwung geschriebene Satire auf die Nachäffer der klassischen Literatur war wie das letzte, große Stück eines Feuerwerks; wie die meisten Dichtungslehren kam sie, nachdem der Kampf beendigt war. Die Romantiker hatten 1856 nicht nur gesiegt; sie hatten sich sogar überlebt. Der Romantismus war, wie seinerzeit die klassizistische Schule, an derselben Krankheit, an dem Überhandnehmen der Form

über den Inhalt, oder richtiger gesagt, an der Trennung der Form von dem Inhalt gestorben. Das Beste der romantischen Schule von 1830 war der Poesie endgültig erobert worden, nämlich der vertiefte Lyrismus, der in den Contemplations zum Ausdruck kommt, und der später die elegischen Lieder Sully Prudhommes, die Volkslieder Verlaines erzeugt, sowie die Harmonie, die in der lyrischen Poesie wieder ihren Platz einnahm. Die äußeren Eigenschaften des Romantismus, die verfeinerte Kunstform, die malerische, beschreibende, wurde allmählich von den Anhängern der Theorie l'art pour l'art, das heißt die Kunst im Sklavendienst des Schönen, in Anspruch genommen. Théophile Gautier, de Banville, später die Parnassiens huldigen dieser alexandrinischen Kunst, dieser rein plastischen Poesie.

Die Contemplations waren wie der Schwanengesang des doppelseitigen Romantismus, dessen erste lyrische Gesänge die Méditationen Lamartines vom Jahre 1820 — also ein ähnlicher Titel — gewesen waren. An den großen Vorläufer der romantischen Schule, an Rousseau, erinnern viele Gedichte dieser Schule und insbesondere zahlreiche Gedichte der Contemplations, die man wie ein Werk des Genfer Philosophen »Rêveries d'un promeneur solitaire«, Träumereien eines einsamen Wanderers, betiteln möchte. Viel verdankt die Poesie der romantischen Dichtung. An Stelle des berühmten Aphorismus Le moi est haïssable, das Ich ist hassenswert,[23] der eine passende Devise für die Klassiker des XVII. Jahrhunderts zu sein scheint, an Stelle der Definition des honnête homme, des gentleman, des gebildeten Menschen des XVII. Jahrhunderts, der über nichts erstaunt sein soll:

l'honnête homme est celui qui ne se pique de rien, hatten die Romantiker ihr intimstes Wesen mit seinen Schwächen, aber auch mit seinen großen, tiefen Leidenschaften poetisch verklärt. Sie hatten siegreich gezeigt, daß der Mensch außerhalb der Gesellschaft, außerhalb der Salons, seinen höchsten Ausdruck findet. Die schwächende Furcht vor dem Lächerlichsein hatten sie abgestreift. Sie traten mit revolutionärer Rücksichtslosigkeit auf. Ein literarischer Umsturz war notwendig geworden und trotz seiner Auswüchse hatte der Romantismus eine neue, große Literatur hervorgerufen.

ACHTES KAPITEL.

Die episch-lyrischen Schöpfungen. — Die Weltlegende. — Die Elenden. — Die letzten Jahre des Dichters.

Drei Jahre nach dem Erscheinen der Contemplations, 1859, gab Hugo den ersten Band seines großen, epischen Werks, die Weltlegende, la Légende des Siècles heraus. Er hätte damals nach Frankreich zurückkehren können, wollte es aber nicht; er verschmähte die allgemeine Amnestie. Er mochte von Napoleon III. keine Gnade annehmen und schrieb: »Ich werde nicht eher nach Frankreich zurückkehren, bis die Freiheit nicht nach Frankreich zurückgekommen ist.« So schwer ihn die Verbannung auch drücken mochte, so war seine Abgeschiedenheit dem großen unternommenen Werke förderlich. Da ihn nicht mehr die lebende, werdende Geschichte umgab, suchte sich Hugo aus der vergangenen Nahrung. Er ließ die Jahrhunderte der Menschheit an sich vorüberziehen; auf seiner Insel konnte er sie ruhiger objektiver betrachten. Er hatte genug Revolutionen mit-

erlebt, um an die Identität des Menschen durch alle Jahrhunderte hindurch zu glauben. Er hat diese Idee — wie wir sahen — schon in der Vorrede zu den Herbstblättern ausgedrückt. Sein Versuch in der tätigen Politik hatte diese Idee in ihm bekräftigt; es war für ihn ein Bedürfnis geworden, die Geschichte der Menschen in ihren vielseitigen Erscheinungen zu betrachten und unter den Verschiedenheiten der Zeit, des Klimas, der Religionen, des Volks, der Stände den bleibenden Kern zu finden.

Schon am Ende der vierziger Jahre hatte Hugo die Idee zu dem metrischen Epos la Légende des Siècles wie zu dem prosaischen, les Misérables, gefaßt. Alle bedeutenderen Werke, die er während seiner letzten dreißig Jahre schrieb, gehörten ursprünglich in den Plan der Weltlegende. In einigen anderen, weniger bedeutenden sammelte Hugo ältere Gedichte, die er bisher noch nicht veröffentlicht hatte, so daß man mit Ausnahme der Sammlungen l'Année terrible und l'Art d'être grand-père, die Kunst, Großvater zu sein, die vielfach wie eine Wiederholung der schönen Kinderlieder aus den früheren lyrischen Sammlungen erscheint, den alten Dichter während der letzten dreißig Jahre seines Lebens an der Ausführung der schon lange vorher entworfenen Pläne arbeiten sieht. So sind also die Jahre, in denen Hugo nichts veröffentlichte, dieses Interregnum zwischen Jugend und Alter, eigentlich die schöpferischsten gewesen.

Der erste Gedanke der Weltlegende erscheint wohl in der Vorrede zu den Strahlen und Schatten vom Jahre 1840. Darin schrieb Hugo von dem »großen, geheimnisvollen Epos, von dem ein jeder von uns einen

Gesang in sich trägt, das Epos, dessen Prolog Milton, dessen Ende Byron geschrieben hat, das Epos des Menschen.« Die Weltlegende erschien in den Jahren 1855, 1877 und 1883. Den Abschluß sollte das Ende Satans und Gott bilden, Teile, die aber erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden. Dem Dichter schwebte also eine Art Trilogie vor: Der Kampf um die Herrschaft zwischen Gott und Satan. Die Menschheit wird von Gott geschaffen, aber sie kann, weil sie eine Schöpfung ist, nicht vollendet sein. Wäre sie vollendet, so würde sie dem Bösen keine Handhabe geben; sie würde zu Gott zurückkehren und in ihm aufgehen. Die Geschichte der Menschheit ist der immer von neuem beginnende Kampf Satans gegen Gott, der Neid Satans über die Schöpfung. Der Sieg Gottes soll in einer unabsehbaren, geheimnisvollen, unbegreiflichen Zukunft geschehen.

Die Kampfesstimmung oder der Dualismus, der sich in jeder epischen Dichtung wiederfindet, sich wiederfinden muß, sollte sich in den einzelnen Abschnitten der Weltlegende widerspiegeln. Der Kampf zweier Rassen, auch der Götter gegen die Helden, wie in der Ilias, zweier Weltprinzipien, wie in Milton, zweier Kunst- oder Lebensanschauungen, wie in Wilhelm Meister, sollte in den verschiedenen Gemälden dargestellt werden. Am leichtesten zeigt sich natürlich diese epische Kampfesstimmung dann, wenn der Dichter Menschen derselben Zeit vorführt, von denen die einen nach der Vergangenheit schauen, die andern der Zukunft entgegeneilen, oder wenn er uns diesen Zwiespalt in einer Brust vereint zeigt. Das Gefühl der Ewigkeit, die Gott gehört, muß dem ganzen Werk die

nötige Vogelperspektive geben. »Dies kann nicht sterben, weil es nie geboren ward; all dieses Licht ist Ewigkeit.« Über allem schwebt dieses Licht, das Gefühl des Göttlichen, »über diesem ganzen Epos des Menschen, diesem harten, unermeßlichen, vergangenen Epos,« schreibt der Dichter in dem ersten Gedicht: »La Vision d'où est sorti ce livre,« die Anschauung, aus der dieses Buch hervorgegangen ist.

Was der Weltlegende ihren großen Wert gibt, ist aber nicht nur die philosophische Grundanschauung, die wohl großartig ist, aber vom Dichtergreis mit zitternder Hand und nur notdürftig ausgeführt wurde. Die Fresken der einen Tafel des Triptychons, die Phasen der zwischen Laster und Tugend kämpfenden Menschheit, Fresken, wie sie besonders in dem ersten Band von 1859 gemalt wurden, sind, wenigstens für die Franzosen, das klassische Meisterwerk Hugos. Hier decken sich Form und Inhalt vollständig.

Die Physiognomie der charakteristischen Zeitalter und Helden hat Hugo in vielseitigen, schmiegsamen Formen wiedergegeben: in Gedichtzyklen oder in »Journées«, Tagen, wie in den spanischen Dramen, in Dialogen, in Liederkränzen, in Epigraphen, in novellenartigen Erzählungen, in lyrischen Metren. Mit einer beispiellosen Beherrschung der Form bildet Hugo die Geschichte, die Heldenlegende, das Volksmärchen um, oder er erfindet auch wohl vollständig die Themata. Hier findet der Ausspruch des Aristoteles »die Poesie ist wahrer als die Geschichte,« seine Bestätigung. Seine Helden vergrößert Hugo, indem er sie vereinfacht und ihnen eine symbolische Bedeutung verleiht. Die epische Poesie ist doch

vor allem die Heldenpoesie. Die größte Zahl seiner Personen sind Kolosse, und trotzdem kommen uns ihre Taten nie unmöglich vor; denn die ganze Atmosphäre ist gleichsam gesteigert. Hugo erobert sich unseren Glauben. Wie der Volksaberglaube in der Kluft zwischen zwei Felswänden eine von Roland gemachte Bresche erblickt, so glauben auch wir beim Lesen der Weltlegende, daß die Recken und Ritter ihren Gegner mit einem Schwerthieb entzwei schlagen können.

Alle Kulturphasen von Eva bis Jesus, von Jesus bis zur Gegenwart ziehen an unserem Auge vorüber. Kein Bild gleicht dem anderen, und jedes ist anschaulich; jedes hinterläßt eine nachdenkliche Stimmung. Man kann die Vielseitigkeit dieser Weltlegende, die eine Welt für sich bildet, nicht mit wenigen Strichen zeichnen. Man braucht nur einige Gedichte anzuführen, um zu zeigen, wie die Form hier aus dem Inhalt hervorgeht.

Betrachten wir z. B. das Gedicht la Conscience, das Gewissen. Kain flieht mit seiner Familie; ohne Rast, ohne Ruh muß er immer weiter. Überall blickt ihn das Auge des Gewissens furchtbar an. Seine Söhne und Enkel bauen ihm eherne Paläste, türmen für ihn Felsen auf Felsen, graben ihm tiefe Gräben; aber immer verfolgt ihn das Auge bis in die tiefste Dunkelheit. Die hastige Bewegung des Verbrechers, der vor dem Unentrinnbaren flieht, das Reckenhafte, Barbarisch-Naive der vorgeschichtlichen Zeit, die Geburt des Gewissens auf der Erde, die sich in einer anthropomorphischen Anschauung bekundet, all das ist mit anscheinend einfachen Mitteln erreicht. Die Idee ist groß. Weder Kain noch seine Familie können begreifen, daß Reue etwas Innerliches ist.

Liest man das Gedicht La première rencontre du Christ avec le tombeau, Jesus weilt zum ersten Mal am Grabe, so ist das Kunstmittel, der sprachliche Ausdruck, noch einfacher. Jesus weckt Lazarus von den Toten auf; die Priester hören von diesem Wunder und beschließen, Jesum zu töten. Die göttliche Ruhe Jesu, seine Erhabenheit, das Staunen seiner Umgebung, die kleinlichen, unzeitgemäßen Bemerkungen derjenigen, die ihn nicht verstehen, nicht an ihn glauben, ihre engherzigen Gedanken, ihre hastigen Gebärden lassen Jesum so einsam, so groß, so rein erscheinen.

Booz endormi, der schlafende Boas, ist auch eines jener Gedichte, die den Eindruck der absoluten Vollendung hinterlassen. Die Poesie der Bibel erscheint hier verklärt. Der Erntetag hat sich seinem Ende zugeneigt. Die Armen halten Nachlese auf den Feldern des rechtschaffenen Boas. Er selbst ruht in der lauen Sommernacht von den Mühen des Tages aus. Ihm träumt, daß ihm eine reiche Nachkommenschaft beschieden sei. Neben dem schlafenden Boas hat sich Ruth niedergelassen; sie wacht und träumt. Die Einfachheit der Gefühle, die Erhabenheit der Tugend des Boas, die stille Liebe Ruths, die sich wie eine treue Sklavin zu Füßen des edlen Greises hinsetzt, die unsagbare Milde des orientalischen Himmels, und darüber ausgebreitet das Gefühl, daß dieses idyllische Bild schon lange, lange vergangen ist, das alles hat derselbe Dichter hervorgezaubert, der Kain, die Kämpfe des Roland, die Orgien der italienischen Renaissance mit kühnen Strichen malte. Und diese Verse, die wie ein stiller Bach dahinfließen, hat er nicht etwa sofort gefunden.

Diese abgetönten Farben, dieses Bild, das ein Maler wie Puvis de Chavannes hätte malen können, diese sanften Töne des harmonischen Liedes hat er erst nach vielen Versuchen klingen hören. Die Handschriften beweisen uns, welches Feingefühl der Dichter hatte, wie er manchmal lange suchte, bis der Vers vollendet war.

Will man zu diesem biblischen Bild einen grellen Kontrast haben, so lese man les Pauvres gens, die armen Leute. Nach der Freske von Puvis de Chavannes, ein realistisch poetisches Bild von Millet oder von Uhde.

Die Frau eines Matrosen ist mit ihren fünf Kindern zu Hause. Die Nahrung ist spärlich, die Wohnung arm, aber erhellt und verschönt durch die Liebe. Der Mann ist zum Fischfang auf die See hinausgefahren, während die Frau bangen Herzens der Gefahren denkt, die ihm drohen. Plötzlich schreckt sie aus ihren Träumereien auf; die Nachbarin ist krank und hilflos. Sie eilt hin. Ein todesähnliches Schweigen empfängt sie in der verfallenen Hütte. Zagend tritt sie näher und erblickt im Lichte ihrer Laterne die kalten Züge einer Toten. Neben ihr in der Wiege schlummern friedlich die ahnungslosen Kleinen. Von Mitleid bewegt, birgt sie sie unter ihren schützenden Mantel und kehrt eiligen Schrittes nach Hause zurück. Die Nacht geht zur Neige. Der grauende Morgen bringt ihren Mann zurück, feucht, zerzaust, mit leerem Netz. Bange erzählt sie ihm von dem Tode der Witwe. Einen Augenblick bleibt er in Nachdenken versunken. „Gott, Gott," seufzt er, „wir hatten fünf, nun sind es sieben; aber Gott hat sie gesandt, er wird sie ernähren. Schnell, hole sie! Was zauderst du?" Sie führt ihn zum Bett und zieht den Vorhang beiseite. „Hier sind sie".

spricht sie dankbar bewegt. In dieser Erzählung ist alles so einfach, so selbstverständlich; die Herzensgüte des Paares scheint so instinktmäßig, daß man keinen Augenblick das Gefühl der Sentimentalität hat. Das Gedicht ist echt episch, objektiv, wie einige der Nouvelles normandes von Maupassant, die in demselben Milieu spielen. Dieses Beispiel würde schon genügen, um zu zeigen, daß die Antithese nicht immer ein verwerfliches Kunstmittel ist. Die armen Menschen erscheinen uns groß, weil sie niedrig gestellt sind, und weil ihre Gefühle selbst keinen Anspruch auf Größe machen. Das brausende Meer erhöht noch die Ruhe der Erzählung.

Besonders in den späteren Teilen der Weltlegende neigt Hugo zu sehr dahin, die großen Natur- oder Kulturkräfte von den Menschen abzusondern. Zu derselben Zeit wie der Historiker Michelet in seinen Prosagedichten, schreibt Hugo die Gesänge: Liebe, Ozean, Gebirge, der Tempel. Hier tönt schon das hindurch, was die Kritiker die apokalyptische Stimmung des Dichters genannt haben, der prophetische Ton, der manchmal unklar klingt, Hugo aber oft gewaltige Anschauungen suggeriert. In solchen Gedichten, wie in den letzten der Weltlegende, die den Glauben an den Fortschritt, an das Ewige der Ideale ahnungsvoll besingen oder die Trompeten des jüngsten Gerichts ertönen lassen, fühlt Hugo nicht nur selbst gewaltig, übermenschlich, überzeitlich, sondern er versteht es, auch das Unsagbare in greifbarer, schöner Form auszudrücken.

In den drei Teilen der Weltlegende finden sich rein symbolische Dichtungen, zu deren bedeutendsten das Epos des Erdenwurms zählt, der über sein allmäch-

tiges Zerstörungswerk lacht und den Menschen höhnt, bis ihm der Dichter antwortet: Dein Werk ist nichts, ist keine Zerstörung; du kannst das Göttliche in uns nicht erreichen. Hierher gehört auch der Satyr, der die ganze Renaissance mit ihrer Mischung von klassischen, antiken und modernen Elementen symbolisiert, sowie der Komet, dessen Kommen der Gelehrte voraussagte, an den aber niemand glauben wollte, und den doch jeder fürchtete, bis man die mathematische Voraussagung vergaß. Da erscheint der Komet plötzlich; rasend fliegt sein feuriges Haar durch die Welten, um die Sterne aus ihrer egoistischen Abgeschlossenheit zu wecken.

Aber der große Eindruck, den man von der Weltlegende zurückbehält, ist vor allem der, den mächtige Ruinen in uns erwecken: eine gesteigerte epische, eine episch-elegische Stimmung. Die ganze Welt, die uns der Dichter zeigt, scheint uns trotz seines Glaubens an die Zukunft, trotz der epischen Vergrößerung — imago humana major, sagte Juvenal — großartiger, schöner und voller als die Gegenwart. Es scheint, als hätte Hugo die Menschheit wie die Familie seiner Burggrafen zeigen wollen. Die jüngere Generation ist schlechter als die vorangegangene; die Wissenschaft mag zunehmen, die Körper degenerieren, Poesie, Gemüt versiegen, die Begeisterung schwindet. Ja, das Verbrechen selbst verkleinert sich. Die Übermenschen der Vorgeschichte oder der Renaissance haben wenig Nachkommenschaft gehabt. Die letzten Worte der Burggrafen könnten das Motto für die erste Weltlegende sein: »O Kolosse, die Welt ist nun zu klein für Euch.« Wenn Victor Hugo die Vergangenheit so lebendig, so episch geschildert hat, so kommt das da-

her, weil er sie im eigentlichen Sinne des Wortes vergehen sah, vorbeigehen sah. Einige seiner schönsten epischen Gedichte verdanken ihren eigentümlichen Reiz der Beschreibung eines Zuges, einer wirklichen Bewegung, wie l'Expiation, la Conscience, l'Aigle du casque, Pleine mer, wie schon früher Feu du Ciel in den Orientalen.

Die Weltlegende ist vorzüglich das poetische Epos der Vergangenheit, der Helden, während les Misérables, die Elenden (1862), theoretisch wenigstens, das prosaische Epos der Gegenwart, der Elenden, ist.

Seit der Entwicklung der billigen Tageszeitung im Jahre 1836 waren die Feuilletonromane immer beliebter geworden. Der ungeheure Erfolg der Werke eines Eugène Sue veranlaßte wahrscheinlich Hugo, sich dieser Literaturgattung vierten oder fünften Ranges zu bemächtigen, um auf das Volk unmittelbarer wirken zu können. Genau dreißig Jahre früher hatte der Dichter aus demselben Grunde das Versdrama verlassen, um sich dem populären historischen Melodrama zuzuwenden. Wir finden hier wieder denselben Unterschied zwischen den Werken seiner Vorgänger und denen Hugos. Die Mystères de Paris, Geheimnisse von Paris, oder le Juif Errant, der ewige Jude, sind heute unlesbare Produkte, während die Elenden trotz ihrer Mängel den Lesern doch noch teilweise den Genuß eines Kunstwerkes geben.

Welches ist der Grundton der Elenden? Der humanitäre Ton, der sich damals in den philosophischen Gebäuden St. Simons, Fouriers, Leroux', in gewissen Romanen George Sands breit macht, der noch naive Sozialismus, die humanitäre Idee, die auf dem Optimismus fußt, die Idee, die Jean Jacques Rousseau

zuerst ausgedrückt hatte. Mitleid mit allen Armen und Elenden, ja, Mitleid mit ihren Sünden und Verbrechen, weil diese nicht durch die innere Schlechtigkeit der Personen, sondern durch den Zustand der jetzigen Gesellschaft begangen werden.

Wer sind in den Elenden die Vertreter der humanitären Idee? Valjean, ein Mensch, der Brot stiehlt, um seine hungernde Familie zu ernähren; er wird ins Gefängnis geworfen. Und trotz seiner Anstrengungen, sich wieder zu erheben, sinkt er immer mehr von Verbrechen zu Verbrechen hinab, bis der Erlösungstag kommt, an dem er wie ein Wiedergeborener, wie eine Art Heiliger erscheint. Die Heldin ist wohl Fantine, die die Mutterliebe zu den traurigsten Handlungen führt.

Aber neben diesen konstruierten Personen, die den demagogischen Instinkten schmeicheln, finden sich andere, die der Wahrheit nicht entbehren. In Marius, der zum typischen Vertreter der Jugend am Anfang des XIX. Jahrhunderts wird, hat sich Hugo selbst gezeichnet. Politische, moralische, künstlerische Zwiespalte wohnen in seiner Brust. Sein Vater, der Oberst, sieht dem General Hugo sehr ähnlich. Ein realistisches Werk sind die Elenden nicht, aber was darin dem Dichter durch die Realität eingegeben war, lebt und steht plastisch vor dem Leser, wie die Kriege Napoleons oder die Bürgerkriege der Restauration. Trotz ihrer verworrenen Handlung sind die Elenden ebenso wie die anderen Prosaromane »Les Travailleurs de la mer«, Die Arbeiter des Meeres (1866), »L'Homme qui rit«, Der Mann der lacht (1869), in welchem englische Zustände geschildert werden, und »Quatre-vingt treize«, Der Roman der Schreckenszeit,

der 1874 erscheint, von epischem Odem beseelt. Diese Romane sind episch durch die typische Bedeutung der Personen, durch die lebendige Rolle der Menge, durch das Entstehen einer Naturmythologie.

In solchen Werken findet sich schon der naturalistische Roman Zolas mit seinen guten und schlechten Eigenschaften. In den »Travailleurs de la Mer«, den Meeresarbeitern, spielt z. B. das Meer dieselbe mythologische Rolle wie in Zolas Roman »L'Œuvre«, das Werk; die armen Matrosen und die Bettler übernehmen hier wie dort die Rolle der Menge, des antiken Chors. Bei Hugo wie bei Zola zeigt sich die didaktische Tendenz von ihren zwei Seiten. In jedem Roman Zolas finden wir das Handbuch einer Technik bearbeitet, der Spitzenfabrikation oder des Lokomotivbaues; bei Hugo werden wir in den Elenden über die Käsefabrikation in den Jurabergen, in den Meeresarbeitern über die Maschinerie eines großen Schiffes, über die Meeresgeologie belehrt. Beide Schriftsteller machen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Hugo und Zola erklären uns die Physiologie, die Pathologie ihrer Helden, ihre erbliche Belastung, anstatt uns in ihre Psychologie einzuweihen. Beide aber, und das ist die Hauptsache, verstehen es, die Natur zu beleben, sie eine bestimmte, aktive Rolle mitspielen zu lassen. Beide besitzen die Kraft, Fresken zu malen, wie der tolle Zug der hungernden Bergarbeiter in Germinal, wie die Schlacht bei Waterloo in den Elenden. Will man den Unterschied zwischen Genie und Talent messen, so braucht man nur die Beschreibung Waterloos in dem Roman Schwarz und Rot von Stendhal zu lesen. Hier charakteristische Einzelheiten, dort eine große Synthese, Massenwirkungen.

Man könnte zwischen Hugo und Zola noch andere Berührungspunkte zeigen. Was Zola in einem Brief über seinen Totschläger schrieb, klingt wie ein Echo der Vorrede zu den Elenden. Der Dichter muß das Elend unerbittlich aufdecken, damit es geheilt werden kann. Hugo wollte wie Zola die Erniedrigung des Menschen durch das Proletariat, den Verfall des Weibes durch die Prostitution, die Lähmung des moralischen Sinnes beim Kinde durch die Nacht, das heißt durch die Unwissenheit, zeigen. Wie Zola schwankt er zwischen Aufklärertum und Naturschule. Der Held der Travailleurs de la Mer, Gilliat, lebt wie Robinson Crusoe einsam auf einer Insel, und die Natur macht aus ihm einen vollendeten Menschen. Wie Zola hat Hugo eine Neigung zu epischen Aufzählungen, die bisweilen ermüden, aber eben den epischen Eindruck, den Eindruck von etwas Mächtigem, machen.

In den Straßen- und Waldliedern von 1865 scheint Hugo gedacht zu haben, er könnte wie Béranger leichte, heidnisch sinnliche Lieder schreiben. Aber auch in dieser Sammlung findet man echte, poetisch tief empfundene Gedichte wie das bekannte vom Sämann." Der Dichter sitzt in der Dämmerstunde vor dem Tore eines Bauernhauses und betrachtet nachdenklich einen alten Sämann, dessen Schatten sich düster von dem weißen Abendhimmel abhebt. Der Greis geht langsam auf und ab und übergibt mit vertrauender Hand den Samen dem Schoße der Erde. Wird er noch die Früchte seines Schaffens genießen? Die Schatten der Nacht sinken tiefer; die Gestalt des Greises verschwindet mehr und mehr; aber noch immer sieht man die feierliche Gebärde seiner Hand, die zu den Sternen hinaufzudeuten scheint.

Im Jahre 1871 veröffentlicht Hugo die Gedichte L'Année terrible, die er während des Krieges von 1870 und während des Bürgerkrieges geschrieben hat, sodaß sich dieser Band naturgemäß in zwei Bücher teilt.

Dieses Buch ist kein durchdachtes Werk; sondern es sind poetische Chroniken, die Hugo Tag für Tag schrieb. Daraus erklärt sich auch die zornmütige, ja haßerfüllte Stimmung, die aus ihnen spricht, und die im Widerspruch mit früheren Äußerungen zu stehen scheint. Hatte er doch in der Vorrede zu Le Rhin geschrieben: »Deutschland ist ein Land, das ich liebe, eine Nation, die ich bewundere. Für dieses edle, heilige Vaterland der Denker hege ich ein beinahe kindliches Gefühl. Wäre ich nicht Franzose, so möchte ich Deutscher sein.« Im Jahre 1843 hatte er in den Burggrafen mit prophetischem Blick die Notwendigkeit eines Kaisers für die deutschen Länder vorausgesehen, die Notwendigkeit einer Staatsidee, die mit den Überbleibseln der Feudalität ein für allemal aufräumen würde. Und dieser selbe Mann, der mit Verständnis und Bewunderung die Schicksale Deutschlands verfolgt hatte, gießt nun die ganze Schale seines Zornes über dieses nämliche Land aus. Aber wie natürlich ist das hinwiederum! Kann er jetzt die Besieger seines geliebten Vaterlandes, das ihm jede Stunde der Gefahr nur noch teurer macht, mit Ruhe betrachten? Heiße Liebe für Frankreich und tiefer Schmerz um die treuen Söhne des Landes, die der furchtbare Krieg als Opfer gefordert hat, spricht aus der ganzen Sammlung. Inmitten der erbitterten Satiren des Année terrible schwingt sich Hugo noch einmal zu objektiver Betrachtung auf und ruft den Siegern folgendes Wort zu: »Kein Volk auf Erden gibt es,

das größer ist als du. Oft war es, als leuchte dir ein Stern voran auf deinem Pfad; die Völker sahen einst dich gegen das Doppeljoch empören, das auf der Welt lastete und gegen Cäsar deinen Armin, gegen Petrus deinen Luther senden . . Deutschland ist stolz und groß.«

In L'Année terrible finden sich neben rein lyrischen Liedern, wie der schöne Hymnus: »O ihr, die ihr fürs Vaterland starbet; ich beneide euch —«, neben satirischen Versen, auch Gedichte, die wie die Elenden humanitäre Färbung haben, z. B. das Gedicht: Wer ist Schuld daran? A qui la faute? Ein Arbeiter will die Pariser Nationalbibliothek in Brand stecken. Der Dichter hält ihn zurück. Was willst du tun? Unglücklicher; das Buch, das Wissen, der Gedanke ist deine Rettung. Und der Arbeiter antwortet: Ich kann nicht lesen. Das blutige Schauspiel der Kommune gab sicher dem Dichter die Farben, mit denen er dann in einem Roman die Schreckenszeit von 1793 malte.

Mit der Ruhe im Lande kehrt auch die Ruhe bei ihm wieder ein, und er schreibt 1877, wie er selbst sagt »mit der Geschwätzigkeit eines Greises« L'Art d'être Grand-Père, Die Kunst, Großvater zu sein. Diese Kinderlieder, so formvollendet sie auch sein mögen, bringen uns nichts, was wir nicht schon in den früheren Sammlungen getroffen hätten. Ein symbolisches Gedicht wie La Mise en Liberté, Freigelassen, wiegt viele Kinderlieder auf. In dem großen Vogelbauer ist nur ein Vogel zurückgeblieben. Der Dichter möchte ihn befreien, er steckt die Hand in das Bauer; der Vogel zittert vor dem ungeheuren Schicksal, das sich auf ihn niedersenkt. Was ist die Menschenhand für einen kleinen Vogel? Das,

was Gott für den Menschen ist. Das Herz des Vögelchens schlägt bang in der Hand des Dichters; er öffnet sie. Fröhlich fliegt es in den nahen Wald voll Schatten und Licht, voll geheimnisvollen Bebens; und der Dichter drückt nun seine Gefühle in dem Vers aus: Je viens d'être la mort, ich habe soeben die Rolle des befreienden Todes gespielt. Die Befreiung des Vogels ist das Symbol des Todes.

Die letzten Werke Hugos gehören alle dieser rätselhaften, prophetischen Richtung an, die man die apokalyptische genannt hat. Schon im Pfad der Träume, oder in Was man auf dem Berge hört, begegneten wir dieser symbolischen Poesie. Kein Wunder, daß Hugo im Alter, ebenso wie Goethe und Ibsen, immer mehr von der Symbolik angezogen wurde. Die symbolische Neigung beruhte bei ihm auf dem Bedürfnis, nach dem Absoluten zu streben. Die Erscheinungen sind Trug, sie sind nur die äußere Hülle des Wesens, das sie verbergen. Das Symbol soll der Schlüssel zum Innern sein; alle Symbole, welche Religionen und Mythen erzeugten, drängen sich der poetischen Einbildungskraft des Dichters auf; er schafft sich selber neue. Die höchste Kunst trifft hier mit der naivsten zusammen. Die grotesken Bilder, die Monstren Assyriens, der Apokalypse oder des Mittelalters treffen mit dem wunderbaren Mythus eines Böcklin, eines Wagner zusammen. In dem Rauschen der Wälder glaubt der Dichter die Träume der Vergangenheit zu vernehmen; er hört den wilden Sang der Finsternis; seine Sinne werden von dem uns umgebenden Geheimnis durchdrungen. Er versteht es, uns das Gefühl des Unmöglichen, Unsagbaren, Unermeßlichen zu geben. Diese

poetische, symbolische Anschauung verleiht seinen letzten Werken eine eigenartige Größe, die ihnen die Tendenzen, die darin geäußerten Ideen kaum geben würden.

In dem Papst (1878) nimmt Hugo die Figur des eher moralischen als christlichen, eher christlich-philosophischen als religiösen Priesters wieder auf, der sich in den Elenden im Bischof Myriel, in Torquemada (1869) in der Person von François de Paule verkörperte. Torquemada, sein letzter dramatischer Versuch, sollte die Schrecken der Inquisition in Spanien schildern. Torquemada ist der Vertreter der ungeheuer egoistischen Tugend; er ist ein monströs guter Priester, der die Leute retten will, sollte es ihnen auch das Leben kosten.

Dieselbe Idee einer konfessionslosen Religion, eines spiritualistischen Deismus wie in dem Papst tritt auch in der Sammlung Religion und Religionen (1878) hervor, die vielleicht durch die Arbeiten Renans und Max Müllers angeregt wurde und eigentlich die schon alten Ideen eines Schleiermacher poetisch belebte. »Das Heil für all unsere Gebrechen«, heißt es in einem Gedicht, »ist Gutes tun, alles lieben, nichts beneiden. Mensch, willst du das Wahre finden, so suche das Gerechte. — Jede Religion ist eine Mißgeburt des Menschentraumes. Das Dogma, ob jüdisch, ob griechisch, verkleinert immer das Wahre, das Ideale, die Gerechtigkeit«.

La Pitié suprême (1879) Das höchste Mitleid, fordert Verzeihung für die Aufrührer der Kommune. Die moralische Idee des Buches ist die gleiche wie in früheren Sammlungen, z. B. den Châtiments, die Idee der moralischen, innerlichen Vergeltung. Der düsterste Unterdrückte ist der Unterdrücker. Der Esel (1880) ist

eine Satire auf das, was man später den Bankrott der Wissenschaft genannt hat. Die Wissenschaft ist nur ein Notbehelf; sie geht nie bis zu den Ursachen. Wie kleinlich muß sie in dem Ewigkeitsrahmen erscheinen! Hugo hat die Poesie der Wissenschaft, diesen beharrlichen Fortschritt, der auf ein ideales, immer wieder zurückweichendes Ziel geht, nicht empfunden; und doch hat er die Größe der Menschenaufgabe, die mit der Wissenschaft parallel geht, wohl gefühlt, als er sagte: »Es ist nicht das Größte, das Schönste, sein Ziel zu erreichen, sondern auf dem Wege dahin zu sein, vorwärts zu schreiten«, ce n'est pas de toucher le but, c'est d'être en marche. Oder als er den Vers schrieb: »Diejenigen leben, die kämpfen«, Ceux qui vivent sont ceux qui luttent.

Ein schöner Lebensabend war Hugo beschert. Rüstig bis an sein Ende, abgesehen von seiner Taubheit, die wieder den inneren Träumen förderlich war, verehrt von dem größten Teil seines Volks, starb er am 22. Mai 1885. Nach einem prächtigen Leichenbegängnis wurde er in dem Panthéon zur letzten Ruhe gebettet. »Den großen Männern das dankbare Vaterland« lautet die Inschrift auf dem Giebelfelde dieses Tempels.

War die Dankbarkeit seiner Landsleute so lebhaft, so allgemein, weil sie bewußt oder unbewußt fühlten, daß Victor Hugo wirklich, wie es in den Nachschlagbüchern gemeiniglich steht, die vollkommenste Form des Franzosen des 19. Jahrhunderts versinnlicht?

Solche Definitionen sind immer nur zum Teil richtig. Béranger galt auch eine Zeitlang — und später de Musset — als typischer Vertreter seiner Nation, und doch sind die Grundunterschiede zwischen den drei Dichtern augenfällig. Wenn Hugo tatsächlich der Franzose *κατ' ἐξοχήν* sein soll, so muß man stark an den Gesetzen der Kontinuität des Volkscharakters zweifeln. Ist nicht auch Voltaire »der Franzose an sich?« Voltaire, der witzige, kritische, dialektische Geist, der geschichtlichen, ja dramatischen Sinn besitzt, dem aber lyrisches Empfinden und epische Anschauung gänzlich fehlt.

Voltaire, der Victor Hugo sehr unfranzösisch gefunden hätte, Voltaire, der wohl an sich dachte, als er das bekannte Wort prägte: »Die Franzosen haben keinen epischen Kopf«. Allerdings finden sich bei diesen beiden Schriftstellern einige Berührungspunkte. Ihr langes Leben zerfällt in zwei ziemlich gleiche durch Verbannung getrennte Abschnitte. Ihre Schaffenskraft scheint unermüdlich. Im Alter spielen beide die Rolle des guten, humanitären Patriarchen. Beide sind bis zu einem gewissen Grade »vulgarisateurs«. Die Grundunterschiede sind aber viel bedeutender als diese äußerlichen Ähnlichkeiten. Es mag paradox klingen, wenn man behauptet, daß sich dieser typische Vertreter des französischen Volkes ebenso leicht mit Schriftstellern anderer Nationen vergleichen ließe, daß man sogar seine Verwandtschaft mit deutschen Dichtern, z. B. mit Hebbel, feststellen könnte.

Ein tiefer Ernst durchzieht das Leben Hugos. Trotz der ihm gezollten Bewunderung bleibt er einsam; Verehrer, Jünger stehen um ihn, keine Freunde. Mitten im alltäglichen, häuslichen Leben streift er nie eine gewisse pathetische Würde ab. Wie Hebbel glaubt er mit ganzer Seele an die göttliche, heilige, erhabene Sendung des Dichters. Über dem Gelehrten schwebt der Dichter, der einer höheren Pflicht folgt und besondere Vorrechte genießt. Bei tiefem moralischem Gefühl besitzen beide starken Familiensinn und doch dulden sie, daß Geliebte und Frau eine Zeitlang unter einem Dach wohnen. Beide besingen innig die Liebe zu ihren Kindern und vergessen bisweilen, daß selbst der Dichter-Vater von seinem Töchterlein nicht so sprechen darf, als wäre sie schon Braut oder Gattin.

Sie überschreiten manchmal die vom Takt gezogene Grenze und verletzen unseren Geschmack. Aber diese Überschreitungen sieht man ihnen um so lieber nach, als sie eben eine durch ihre geniale Kraft bedingte Notwendigkeit sind. Die maßvollen Schriftsteller sind selten die größten. In seinem Werk über Shakspere tut Hugo einen Ausspruch, den man auf ihn selbst anwenden kann: »ne pas donner prix est une perfection négative«. Es ist etwas Unbegrenztes, Unendliches im Genie, das den engen Rahmen der kritischen Poetik sprengt. Hugo wie Hebbel strotzen von Kraft. Beide unternehmen ein zyklisches, kyklopisches Werk. Die Geschichte der Menschheit wollen sie je nach ihrer Anlage — jener lyrisch, dieser dramatisch — in ihren Höhenpunkten auferstehen lassen. Die Weltlegende Hugos und die Dramen Hebbels sind parallele Schöpfungen. Beide Dichter glauben an den Fortschritt der Menschheit, weil sie sich bewußt sind, daß sie ihn als echte Dichter fördern können und müssen, und doch wurzelt in ihnen tief das Heimweh nach vergangenen Kulturepochen, da Kraft und Gewalt kräftiger und gewaltiger waren. Mit Lust gestalten sie Recken und Riesen. Mit welcher Leichtigkeit, ja mit welchem Humor hat Hebbel im Prolog zu den Nibelungen den Siegfried belebt! Auf dieselbe gleichsam spielende Art sagt Hugo von einem alt gewordenen Recken:

Il est faible, il est vieux et sa fin si prochaine,
Qu'à peine il peut encore déraciner un chêne.

Diese gewaltigen Dichter folgen bei der Betrachtung ihrer Umwelt, ihrer Mitmenschen demselben Hang. Die Helden der »Elenden« müssen, ebenso wie die von »Maria-Magdalena« oder die von »Mutter und Kind« groß

sein; in ihrer Befangenheit, in ihrer Gebundenheit ragt Güte, Trotz, ja Verbrechen hervor. Es nimmt nicht wunder, daß sich beide Dichter zu dem Riesen des XIX. Jahrhunderts, zu Napoleon, hingezogen fühlen. Sind sie nicht ebenbürtig; gehören sie nicht mit in die Heldenwelt? Napoleon, der ewig Kämpfende, dessen Leben so voll Kontraste ist, der Held des Willens und Schicksals, der Schuld und der Sühne scheint mit ihnen geistesverwandt zu sein. »Wer kämpft, lebt«. Napoleon hat am meisten gelebt, vielleicht auch am meisten gelitten. Hugo und Hebbel lieben die Riesen, weil sie sich von der kleinlichen Umwelt abheben, mit ihr kontrastieren, und auch weil das Leben dieser Großen aus einer großartigen Antithese bestand. Der antithetische Dualismus scheint für Dichter wie Shakspere, Cervantes, Hugo, Hebbel eine bedingende Grundlage ihrer poetischen Anschauung, ihres Schaffens zu sein. Man könnte den Vergleich zwischen dem französischen und dem deutschen Dichter noch weiter führen, zeigen, welche Hauptrolle gewisse Vorstellungen, das Schicksal, das Gewissen, der alles nivellierende Erdenwurm in ihren Werken spielen. Ihre ersten poetischen Versuche, rhetorische, idealistische Gedichte, düstere Novellen, zeichnen sich durch dieselben Fehler, durch dieselben Tendenzen aus. Später findet sich vielfach bei den beiden Dichtern der typische antithetische Schaffensvorgang, wie man ihn z.B. in Hebbels ‚Nachtgefühl' ganz klar wahrnimmt. Der Verlust einer geliebten Tochter, eines erstgeborenen Sohnes, erfüllt sie zunächst mit tiefem Schmerz, und später führt er sie beide zu poetisch-metaphysischen Betrachtungen über Tod und Jenseits, über Gott. Bemerkt man, daß sich Hebbel bisweilen mit klarem

Verständnis über die politische Lage seines Vaterlandes geäußert hat, so kann man auch den Seherblick Hugos schätzen, der in seinen Burggrafen die Zukunft Deutschlands geistvoll beleuchtete. Selbst in der Art, wie beide Dichter manchmal einen Gedanken in aphoristischer Form aussprechen, könnte man wieder eine Geistesverwandtschaft erkennen, z. B. wenn Hugo über die Ziele der Menschheit schreibt: Ce n' est pas de toucher le but, c'est d'être en marche; oder wenn er sich über die l'art pour l'art Theorie ironisch äußert: L'amphore qui refuse d'aller à la fontaine mérite la huée des cruches. Dieser kurze Vergleich zwischen dem französischen und dem deutschen Dichter hatte nur den Zweck zu zeigen, daß das »typisch-französische« Element in Victor Hugo nicht das spezifische seines dichterischen Schaffens ist. Vieles hat er ja mit seinem Volk, mit seiner Nation, mit seiner Zeit gemeinsam, und dies haben wir darzustellen versucht. Aber Hugo ist ein großer Dichter, und als solcher hebt er sich von seiner Umwelt ab; er ragt nicht nur über sein Volk durch seine Größe empor, sondern er ist, wie jeder Geistesheld, eine Art »Monstrum«, eine Individualität mit einer bisher nicht gehörten Stimme, mit einer noch nie dagewesenen Form. Worin dieses nur ihm eigene Genie besteht, das kann nur die psychologische Analyse festzustellen versuchen, und dies war das zweite Ziel, nach dem wir gestrebt haben. Wir haben gezeigt, wie sich die verschiedenen Seiten seiner lyrischen, dramatischen, epischen Schöpfung schließlich auf eine Grundform, die elegisch-epische Anschauung, reduzieren lassen. In dieser halb subjektiven, halb objektiven Form hat er s e i n e Meisterwerke geschrieben, jene Gedichte, die man aller-

dings, wie alle lyrischen Gedichte, im Urtext lesen muß. Diese zwei Haupteigenschaften seiner Individualität kann man beinahe aus den bekanntesten Porträts des Dichters herauslesen. In den Jugendbildnissen herrscht ein wehmütiger, leidender, sanfter Zug, aber das Gesicht ist noch unharmonisch. Erst mit dem Alter erreicht Hugo seine Schönheit; sein kraftvoller Kopf nimmt ein plastisches Aussehen an und erinnert an antike Büsten. Wollte man den Dichter mit einem umfassenden, doppelseitigen Wort charakterisieren, so könnte man auf ihn die zwei Epitheta anwenden, die er in seiner ihm eigenen Dichtersprache so gern gebrauchte: Er war »pensif-fauve«. Hat er den elegischen Zug von seinen bretonischen Ahnen, wie Chateaubriand und Renan? Hat er den epischen Zug von seinen germanischen Ahnen? Oder umgekehrt, ist in ihm die romantische blaue Blume deutschen Ursprungs, verdankt er die epische Anschauung der keltischen Vergangenheit, der Artusphantasie? Gleichviel, das Eigentümliche im Dichtergenius sind nicht die Elemente, sondern die glückliche Mischung derselben. Seine Lyrik entbehrt nie einer gewissen Objektivität; sie ist vielfach erzählende Lyrik. In seiner Epik liegt immer ein romantisches Element, das romantische Angstgefühl. Die Helden heben sich nicht wie bei Homer von dem sonnenklaren Hintergrund der hellenischen Welt ab. Die Helden seiner epischen Schöpfungen zeigt er meistens in Bewegung; eine unbestimmbare Kraft treibt sie vorwärts, weil die Menschheit weiterleben muß. Die heitere Ruhe der klassischen Epen war das Vorrecht der noch jungen Menschheit, die sich nach keiner Vergangenheit zurücksehnt, und in deren Hoffnung sich kein Zweifel trübend

mischt. Die Götter sind nahe. Sie sind stark, aber nicht unendlich, unbegrenzt. Über den schönsten Schöpfungen Hugos schwebt das wunderbare, göttliche Mysterium. Daraus schöpft er lyrisch die geschichtlich philosophische Anschauung, die in der Synthese seiner poetischen Individualität eine künstlerisch wichtige Rolle spielt. »Kein moderner Dichter,« schreibt der Neukantianer Renouvier, »und nur wenige antike Dichter sind auch nur entfernt mit Victor Hugo zu vergleichen in bezug auf Intensität des Gefühls des göttlichen Geheimnisses.«

Die Originalität Hugos beruht auf dieser Synthese verschiedener Elemente, die man in all seinen Meisterdichtungen nachweisen kann. Es gibt aber Kritiker, die eine solche Originalität, eine solche Naturerscheinung nicht gelten lassen, weil sie in ihre eng begrenzte Auffassung der Lyrik nicht hineinpaßt. Diese Kritiker möchten gern die lyrische Poesie auf das potenzierte Volkslied Goethes oder Heines oder Verlaines reduzieren. Für diese Kritiker ist das »Lied« mit einfachem, naivem Ausdruck, einschmeichelndem Rhythmus, hell-dunkler Stimmung, unbegrenzter Wirkung, vor Verlaine der französischen Poetik gänzlich unbekannt, obgleich solche Lieder schon im XV. Jahrhundert, seltener im XVI. Jahrhundert, dann Anfang des XIX. Jahrhunderts in den Poesien der Desbordes-Valmore, schon vorhanden sind. Solcher Lieder finden sich nicht wenige bei Victor Hugo schon in den Orientalen, und noch in einer seiner letzten Gedichtsammlungen, in den Chansons des rues et des bois.

Überhaupt hat kein französischer Dichter für die

Harmonie des Rhythmus mehr Sinn gehabt als Hugo. Rhythmus ist bei ihm, bald rauh, bald einschmeichelnd, hurtig oder feierlich durch die Idee des Gedichts gegeben. Liest man die Meistergedichte zusammen, die im Laufe dieser Abhandlung kurz besprochen wurden, persönlich-lyrische, idyllische, lyrisch-epische, satirisch-epische, geschichtlich-epische, antike Epigramme, patriotische Hymnen, Lieder und Chansons, biblisch-prophetische Gesänge, so muß man den Ausspruch Heines gutheißen:[25] Victor Hugo »ist ein Dichter und kommandiert die Poesie in jeder Form.«

Übersetzungsproben.

a) Les Feuilles d'automne. **Ce siècle avait deux ans . . .**

Wenn mein Gedanke manchmal sich der Brust
Entringt und meine Lieder durch die Welt
Verloren flattern, wenn ironisch Leid
Und Lust ich im Roman versteckt enthülle,
Wenn meine Phantasie die Bühn' erschüttert,
Wenn ich vor auserlesnen Hörern Menschen,
Wie sie, bewege, die, von meinem Hauch
Belebt, mit meiner Stimme wiederum
Zum Volke reden; wenn mein Haupt, die Esse,
In der mein Geist als Flamme brennt, das Erz
Des Reims, das saust und sprüht, entströmen läßt
Und in des Rhythmus wunderbare Form
Ergießt, aus der die Strophe steigt und hoch
Zum Himmel fliegt; — so ist's, weil Liebe, Ruhm
Und Tod und Leben, jede Welle, die
Der Welle folgt ohn' Ende, jeder Strahl
Und jeder Hauch, ob günstig, ob verderblich,
Läßt meine Seele von Krystall erzittern
Und strahlen, meine klangbegabte Seele,
Die in des Weltalls Mittelpunkt mein Gott
Gesetzt, als Echo tausendstimmig tönend.

Übersetzt von Seeger.

b) ibid.

Zwei Jahre zählte das Jahrhundert. Sparta
Ward Rom und unter'm Bonaparte hervor
Stach schon Napoleon, die Kaiserstirne
Durchbrach bereits des ersten Konsuls Maske.
Da war's, wo in der alten span'schen Stadt
Besançon, wie ein Korn, verstreut im Wind,
Ein Kind, breton'schen und lothring'schen Bluts,
Geboren ward, so schwächlich, ohne Farbe,
Und ohne Blick und Laut, gespenstisch fahl,
Von Jedermann verlassen, nur von Einer,
Von seiner Mutter nicht, und wie ein Rohr
Geknickt, so daß zugleich man Sarg und Wiege
Ihm machen ließ. Das Kind, vom Leben schon
Aus seinem Buch gestrichen, welches kaum
Den zweiten Tag zu leben schien bestimmt ,—
Bin ich. —

Ein andermal erzähl' ich euch
Vielleicht, wie mich die reinste Muttermilch
Und Mutterlieb' und Zärtlichkeit und Sorge,
Verschwendet an ein Leben, das verdammt
Schon war im Keim, zum zweitenmal zum Kind
Der treusten Mutter, — eines Engels machte,
Der auf drei Söhne, liebend ohne Maß,
Die Flügel breitete!

O Mutterliebe!
O Liebe, die der Ihren keins vergißt,
Du Wunderbrot, das Gott im Teilen mehrt,
O stets gedeckter Tisch im Vaterhaus,
Wo Jedem wird sein Teil, das Ganze Jedem!

Einst, wenn im Zwielicht mich geschwätzig macht
Das Alter, werd' ich euch erzählen, wie
Einst das Verhängnis, schrecklich und erhaben,
Das durch des Kaisers Hand die Welt bewegte,
Im Sturm und Wetter mich wehrloses Kind
Herumgewirbelt. Denn, vom Nord gepeitscht,
Wirft das empörte Meer zugleich den stolzen
Dreimaster, der sich bäumt, herum, — zugleich
Das Blatt auch, das dem Baum am Strand entfällt.
— Seeger. —

---

c) Odes et Ballades. **Mon enfance,** II.

. . . . . Rom
Lebend noch selbst in des Grabes Bann,
Die Königin der Welt auf einem Trümmerthrone,
Mit Purpurfetzen angetan.
— Seeger. —

---

d) **ibid.** IX.

Ha, rief er, muß ich so ruhmlos im Dunkel grollen,
Soll ich mein junges Blut, fest klebend an den Schollen,
Hier sehn verglühn, und dort vielleicht winkt Ruhm mir
oder Tod? —
Ha, über blankes Erz wie prächtig wird es rollen,
Das heiße Blut so purpurrot!
— Seeger —

---

e) Légende des Siècles. Livre XIII, I. **Après la bataille.**

Ein Held, dem aus den Augen sah die Milde,
Mein Vater, ritt, begleitet nur von einem

Husaren, einem großen tapfern Mann,
Den er vor allen liebte, einst am Abend
Nach einem Treffen durch das Schlachtfeld, das,
Bedeckt mit Toten, schon im Dunkel lag.
Da hört' er ein Geräusch. Es war ein Spanier
Von dem versprengten Heer, der blutend sich
Hinschleppt' am Straßenrande, blaß und röchelnd,
Zerschmettert, halb schon tot; er seufzte: »Trinken!
Gebt mir zu trinken! Habt Erbarmen!« — Rasch
Vom Sattel, wo sie hing, die Flasche nahm
Mein Vater, bot gerührt sie dem Husaren,
Und sagte: »Da, gib etwas Rum dem armen
Verwundeten!« — Im Augenblick, wo nieder
Zu diesem der Husar sich beugt', ergriff
Der Mann, — ein Maure schien es — ein Pistol,
Erhob es, zielt' auf meines Vaters Stirne,
Und schrie: »Caramba!« Und die Kugel flog
So nah an ihm vorbei, daß ihm der Hut
Entfiel, und daß sein Pferd zur Seite sprang.
Mein Vater sprach: »Trotzdem . . gib ihm zu trinken.«

— Seeger —

---

f) Les Rayons et les Ombres. **Ce qui se passait aux Feuillantines.**

»Laß uns das Kind, du sorgenvolle Mutter!
Das Auge klar, unschuldig, leuchtend wie
Ein Stern, das Haupt, die freie, reine Stirne,
Die frische Seele, Mutter, laß sie uns!
Wirf's nicht dem Zufall, nicht der Menge hin
Ein Waldstrom ist die Menge, die, was sie

Fortwälzt, zerbricht. Die Kinder fürchten, wie
Die Vögel, sich, sie ahnen die Gefahr.
Laß unsern reinen Lüften, unsrem Tau,
Laß unsern Seufzern, flüchtig, wie die Schwingen
Der Träume, diesen Mund, den eine Lüge
Noch nie berührt, das kindlich süße Lächeln,
Laß uns das Kind, du warmes Mutterherz!
Wir geben ihm nur heilige Gedanken,
Sein Morgenlicht verwandeln wir in Tag,
Und Gott wird schauen sein entzücktes Auge
Denn wir sind Blumen, Zweige, Strahlen, wir
Sind die Natur, der ewige Quell, ein Born,
Für jeden Durst, ein Bad für jede Schwinge.«

— Seeger —

Nun dieselbe Stelle in der Übertragung von: Hildegard Stradal' Strahlen und Schatten, Leipzig 1897, mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel abgedruckt.

Was sich im Grünen zutrug im Jahre 1813.

»Laß' uns dies Kind, mit seinen klaren Augen,
Für die nicht Kummer und nicht Sorgen taugen,
Die reine Stirne, einer reinen Seele Bild,
Laß' uns das Kind, o Mutter, das von Glück erfüllt.
Wirf dieses Herz nicht in die kalte Menge,
Die es verschlingt, in wogendem Gedränge,
Denn auch ein Kind ist furchtsam, wie ein Vögelein,
Laß' uns'rer leichten Luft, durchweht von Sonnenschein,
Dem zarten Obst, auf dem die Träume fliegen,
Den Mund, dem noch entflohen keine Lügen,

Mit seinen Fragen, seinem Lächeln süß und lind!
Du treues Mutterherz, o laß' uns dieses Kind!
Sein Denken schaffen wir in edles Handeln,
Sein keimend Licht soll sich zur Flamme wandeln;
Durch uns, die Blüten, Bäume, Wasser und das Licht,
Soll es entzückt erschauen Gottes Angesicht,
Denn die Natur ist jene heil'ge Quelle,
Die kühlt und reinigt, mit der klaren Welle;«

---

g) Die Djinns.

Stadt, Hafen,
Wie gut
Sie schlafen!
Die Flut
Zieht leise
Geleise
Im Kreise
Und ruht.

Sind die Toten
Aufgewacht?
Nein, der Odem
Weht der Nacht
Töne schwimmen,
Geisterstimmen,
Flämmchen glimmen
Sanft und sacht.

Wie Glöckchen helle
Ein Stimmchen klingt:

Der Zwerg, der schnelle,
Er hüpft und springt,
In Lüften lebend,
Den Fuß erhebend,
Auf Wellen schwebend
Tanzt er und singt.

— Seeger —

Nun dieselbe Stelle in der Übertragung von Sigmar Mehring: Die franz. Lyrik im XIX. Jahrhundert, Großenhain und Leipzig, 1900.

Die Dschinns.

Wall, Hafen
Und Stadt, —
All' schlafen,
Und glatt
Zerschellen
Die Wellen,
Sie schwellen
Nur matt.

Und ein Tönen
Fern erwacht,
Banges Stöhnen
Ist's der Nacht.
Erde zittert
Angsterschüttert,
Denn sie wittert
Böse Macht.

Ein Geisterflüstern
Berührt das Ohr.
Es taucht im Düstern
Ein Zwerg empor.
Die Flut bezwingt er
Und überspringt er,
Auf Wogen schwingt er
Sich mählich vor.
— Sigmar Mehring —

h)

Ein Höllenlärm, ein Heulen, Stöhnen, Jammern!
Ein wildes Heer, vom Sturm dahergeweht!
Es kracht die Wand, es ächzen alle Klammern,
Die Mauer wankt, die kaum noch widersteht.
Es rast heran ein Schwarm von Höllenknechten,
Und, wie entwurzelt, vor den finstern Mächten
Neigt sich das Haus zur Linken und zur Rechten
Und bebt, wie sich ein Blatt im Winde dreht.
— Seeger —

Ein Höllenlärm! Dies Heulen und Gezeter!
Weh' uns! Jetzt trifft der Polterschlag auf's Dach!
Das dröhnt! Erbarme dich, Gott meiner Väter!
Dem Schreckheer weicht das Meer selbst willensschwach.
Es ächzet der Bau in allen Balkenlagen.
Das Haus scheint wie vom Sturme fortgetragen,
Als sollt' es stracks in wilden Strudel jagen.
Und wieder donnert jählings Krach auf Krach.
— Sigmar Mehring —

i)

Weit von hinnen
Rauscht's im Trab;
Also rinnen
Tropfen ab,
Wimmern Waisen
Ihre leisen
Klageweisen
Um ein Grab.

Gesinde
Fahr' zu,
Verschwinde
Im Nu!
Nacht, fege
Die Wege
Und pflege
Der Ruh'.

— Seeger —

Auch das Gelle
Sänftigt sich,
Wie die Welle
Formlos wich, —
Wie die leise
Seufzerweise,
Dem zu Preise,
Der verblich.

Und droben
Kein Schall!

Zerstoben
Der Schwall.
So gehen
Ideen,
Verwehen
Im All.

— Sigmar Mehring —

---

j)

Ich ging allein am Meer; am Himmel Sternenhelle,
Kein Wölkchen um den Mond, kein Segel auf der Welle,
Weit überflog mein Blick die Schranken dieser Welt.
Gebirg und Wald und Au, aufrauschend, schien mit Zagen
Um ein Geheimnis leis das tiefe Meer zu fragen
Und das erhab'ne Sternenzelt.

Die goldnen Sterne, die zahllos am Himmel flammen,
Tief mit dem Strahlenkranz sich bergend allzusammen,
Mit tausend Stimmen, hoch und nieder, laut und leis,
Die blauen Wellen all, die sich am Ufer brechen,
Tief mit dem Kamm von Schaum herabgebückt, — sie sprechen:
— »Es ist der Herr! Dem Herrn sei Preis!«

— Seeger —

Nun dasselbe Gedicht in der Übertragung von Fritz Gundlach, Ausgewählte Gedichte von V. H., Berlin W. 30. Selbstverlag, 1903.

Ich stand allein am Meer, es strahlten hell die Sterne;
Kein Wölkchen war zu sehn, Kein Segel in der Ferne;
Mein Blick versenkte sich weit tiefer als die Welt.

Und Berg und Tal und Wald und Flur schien still zu lauschen
Und leis zu fragen dann in dumpfverworr'nem Rauschen
Die Wogen und das Sternenzelt.

Und horch! Die Sterne all', die droben zahllos ziehen,
Antworteten darauf in tausend Harmonieen,
Die Feuerkronen tief gesenkt vom Himmelszelt;
Und rings der blauen Flut unbändig wilde Wogen,
Sie stimmten laut mit ein, das Haupt zurückgebogen:
»Das ist der Herr, der Herr der Welt!«

---

k) Abschied von der arabischen Wirtin hat Fritz Gundlach in seinem Hugo-Buch meisterhaft übersetzt.

---

l) **Des Kindes Traum** in Jamben übersetzt von Joh. Bapt. Rousseau. (Französisches Liederbuch, herausgegeben von Werner Schönermarkt. Halle, 1878. Hermann Gesenius.)

Tief in der Kammer Nische,
Nah dem Altar, schläft kühl
In holder Jugend Frische
Das Kind beim Mutterpfühl.
Und wie es ruht im Frieden,
Wird seinen Augenliden,
Geschlossen für hienieden,
Des Himmels Vorgefühl.

Wie träumt so bunt das Kleine!
Bald sieht es, wie am Strand
Vieltausend Edelsteine
Aufblitzen aus dem Sand;
Bald Feuersonnen fliegen;
Bald Frau'n mit holden Zügen,
Auf deren Arm sich wiegen
Seelchen vom Geisterland.

Wie schwelgt das Kind im Traume!
Bald sieht es Bächlein klar,
Hört, wie aus Wellenschaume
Ein Lied tönt wunderbar.
Wie schön der Schwestern Mienen!
Sein Vater ist bei ihnen,
Mutter ist auch erschienen
Im Taubenflügelpaar.

Noch tausend schön're Sachen
Ziehn seinem Blicke vor:
Es sieht die Stube lachen
In Ros'- und Lilienflor,
Es sieht sich Seen breiten,
Wo holde Fische gleiten,
Und sich die Wellchen streiten
Mit goldnem Uferrohr.

Weil' in des Traumes Schoße,
Du liebes Kind, nur froh!
Du weißt nicht, ob die Lose
Dir immer bleiben so.

Wie aus dem Blumenkranze
Gerissen eine Pflanze
Hinschwimmt im Wellentanze,
Schläftst du und fragst nicht wo.

Wol schlummerst du geborgen
In heit'rer Gegenwart;
Die kalte Hand der Sorgen
Hat noch nicht rauh und hart
Der Stirn, die frei von trüben
Umwölkungen geblieben,
Mit Nägeln eingeschrieben
Das Wort: »Ein Morgen harrt!«

Schlaf auf der Unschuld Kissen! —
Engel aus blauen Höh'n,
Die schon im voraus wissen,
Was einstens wird geschehn,
Träufeln, das Kind zu ehren,
Ihm auf sein Händchen Zähren,
Da ohne Furcht und Wehren
Sie's also schlummern sehn.

Ihr Mund haucht auf des Kleinen
Süßmündchen Honigflor.
Da sieht's die Engel weinen,
Und »Gabriel« lallt's empor.
Doch sanft sich's wieder schmieget,
Da es sein Engel wieget;
Am Mund ein Finger lieget,
Der andere weist empor.

Jetzt naht, ihr Kind zu schaukeln,
Die Mutter, doch sie glaubt,
Daß ängst'ge Träume gaukeln
Um sein bewegtes Haupt.
Welch' freudiges Betrachten!
Welch' heilig Mutterschmachten!
Des Kindes Züge lachten,
Als sie ein Küßchen raubt'.

An der Wiege. (Sigmar Mehring.)

Im verhängten Stübchen
Auf dem Pfühle weich,
Schlummert Mutters Bübchen,
Einem Engel gleich.
Seine Äuglein beide
— Unter Wimpernseide
Blind dem Erdenleide —
Schau'n das Himmelreich.

In dem Märchenlande
Seiner Phantasie'n
Wird aus starrem Sande
Funkelnder Rubin.
Und ihm flammen Sonnen,
Und er schaut Madonnen,
Die zu Edens Wonnen,
Menschenseelen zieh'n.

Ihn entzückt im Traume
Eines Bächleins Lauf.
Aus dem Wellenschaume
Klingt ein Lied herauf.

Schwesterchen umringen
Ihn im Tanz und singen.
Bunte Falterschwingen
Bauscht Mamachen auf.

Schöne Wunder spielen
Ihm um Aug' und Ohr.
Aus den kahlen Dielen
Blüht ein Rosenflor.
Muntre Fischlein schnellen
Durch den Teich, den hellen,
Und aus Silberwellen
Ragt das goldene Rohr.

Schlaf' nur. Deinen Sinnen
Droht kein Klagewort,
Daß die Tage rinnen
Und das Leben dorrt.
Wie auf Wasserbreiten
Algen ziellos gleiten,
So im Strom der Zeiten
Treibst du schlummernd fort.

Noch von Pflicht und Sorgen
Ruhst du unbeirrt,
Du, dem noch kein »morgen!«
Geist und Herz verwirrt. —
Dieser unschuldsreinen
Zarten Stirn des Kleinen
Drückt der Gram noch keinen
Stempel auf: »Was wird?«

Lichte Huldgestalten,
Die deß' kundig sind,
Wie Dämonen walten,
Seh'n das Menschenkind
Mit den ros'gen Wangen
Wehrlos, unbefangen,
Und sie faßt ein Bangen, —
Ihre Träne rinnt.

Und die Englein nippen
An dem süßen Mund.
Auf den Kinderlippen
Wird ein Seufzer kund.
Doch ein leises Tuschen
Heißt das Bübchen kuschen,
Und die Englein huschen
Durch den Dämmergrund.

Auch die Mutter hörte,
Wie sich's regt, im Nu, —
Dacht', ein Traumbild störte
Ihres Buben Ruh.
Schnell beruhigt, blickt sie
Auf ihn, lächelnd nickt sie
Und Kußhände schickt sie
Ihm beseeligt zu.

---

m) Fritz Gundlach hat dieses Gedicht am schönsten übertragen.

---

n) Eine gute Übersetzung der Saison des Semailles findet sich bei Joseph Jaffé: Französische Lyrik alter und neuer Zeit. Hamburg, Gutenbergverlag 1908.

Anmerkungen.

1 Heine: Üb. die franz. Bühne. VI. Brief.
2 Eckermann. Gespräche mit Goethe, 4. I. 1827.
3 ibid. 14. III. 1830.
4 ibid. 4. I. 1827.
5 Es sei hier nur auf die Abkömmlinge der Hugenotten oder der französischen, tschechischen, polnischen Emigranten hingewiesen, deren Namen in der Taktik, in der Literatur, in der Wissenschaft und Kunst berühmt geworden sind, wie W. Alexis, Geibel, Fontane, Storm, Duverdy du Vernois, Pelet-Narbonne, Dubois-Reymond, Treitschke usw. . . . Ob die Einschränkung in diesem anthropologischen Gesetz — daß nämlich nur aus näherverwandten Rassen tüchtige Kinder hervorgehen — richtig ist, bleibe dahingestellt. Man kann überhaupt an vielen Beispielen wahrnehmen, daß Kinder aus gemischten Rassen oft sehr fruchtbare Schriftsteller abgegeben haben. Man denke nur an George Sand, germanisch — Urenkelin Augusts des Starken — und französisch; Alexandre Dumas, Neger und französisch; Chopin, französisch und slavisch . . . Andere, wie Montaigne, jüdisch und französisch, und Dumas fils, waren allerdings bei großem kritischen Talent keine so produktiven Genies.
6 Das Beispiel vieler genial begabter Bastarde bestätigt dies. Die Anthropologie stellt auch Bismarck als frappantes Beispiel auf; seine Ahnen sind abwechselnd bürgerlich und adlig.
7 Besançon stand über ein Jahrhundert lang im XVI. und XVII. Jahrhundert unter spanischem Schutz.

8 Aus dieser Schule gehen in Frankreich die Artillerie- und Genieoffiziere sowie die Staatsingenieure hervor.

9 Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. I. Chap. 28.

10 Eckermann. Gespräche mit Goethe. 4. I. 1827.

11 Die Definition des Wortes Keltisch als gleichbedeutend mit witzig-frivol ist gefährlich. Pascal, ein Sohn der Auvergne, wird ganz richtig als keltischen Ursprungs katalogisiert; also der große, gründliche Mathematiker, der tiefernste Verfasser der „Pensées" ist witzig-frivol. Dieser Literarhistoriker, der die französischen Schriftsteller als Vertreter des Keltentums und des Römertums charakterisiert, sieht in den „Pensées" Pascals (1670) das Vorbild des Hauptvertreters des gallischen Esprit, La Rochefoucaulds, dessen „Maximes" 1664 erschienen, aber schon lange vorher geschrieben waren. Ja, wenn man so verfährt, kann man am Ende von dem großen Einfluß Nietzsches auf Heine sprechen. Jüngere Gelehrte, wie Woltmann, die sich an den Werken Darwins, Chamberlains und Gobineaus geschult haben, gönnen der Anthropologie in der Literaturgeschichte einen sehr breiten Raum. Mit heller, patriotischer Begeisterung beanspruchen sie die größten Genies in den romanischen Ländern für sich und versuchen zu beweisen, daß sie alle germanischen Ursprungs sind. Nach diesen konstruiert man die französische Literaturgeschichte auf den Gegensatz von germanisch und romanisch. So wären also die Hauptvertreter der romantischen Strömung germanischer Rasse, ihre Gegner romanisch. Hugo wird allerdings bei Woltmann als homo alpinus bezeichnet. Diese Theorie ist sehr hübsch und beruht auf wissenschaftlichen allgemeinen Daten. Sie geht leider zu weit und so ziemlich bis zur Aufstellung der These: Alles was in Italien oder Frankreich groß — das heißt uns Fremden sympathisch ist — rührt vom germanischen Blut her. Bonaparte hatte pechschwarze Haare. Ja gewiß, aber in der Sonne schimmerten sie bedeutend heller. Bonaparte hatte eine gelbe Haut. Ja gewiß, aber er hatte in seiner Jugend oft Fieber gehabt. Die

Anthropologie ist eine schöne Wissenschaft des Allgemeinen, aber sie läuft Gefahr, wenn sie an die Individuen herantritt, an spitzigen Fragen, an abenteuerlichen Hypothesen zu zerschellen, wie: Was für Haare verbargen wohl die Allongeperücken des XVII. Jahrhunderts? oder: Hatte Napoleon gutsitzende Dreimaster? War er lang- oder kurzköpfig? Diese aufgestellten höchst anziehenden Probleme der Anthropologie kann man in der Literaturgeschichte erwähnen, aber es ist vorsichtiger, auf diesem schwankenden Fundament nicht aufzubauen.

12 Stendhal: Racine et Shakespeare. I. ch. III.

13 Über die Vorrede zu Cromwell unterrichtet ein umfassendes Werk von Maurice Souriau, Prof. an der Univ. Caen, das 1897 in Paris erschienen ist. Die Einleitung sagt uns das Nähere über die Quellen, Einflüsse, über die Vorbereitung, über Ideen, Stil und Wirkung der Vorrede. Dann folgt der Text mit überaus reichlichem Kommentar.

14 Diese Analyse der „Djinns" ist dem ausgezeichneten Aufsatz Sarrazins entnommen.

15 Das lyrische Element im Cid Corneille's tut der Tragödie keinen Abbruch, weil es nicht, wie bei Hugo, im ganzen Drama vermischt ist, sondern nur in den schönen Stanzen Rodrigue's in einem pathetischen Höhepunkt emporquillt. — Die lyrischen Gesänge in der Athalie Racine's spielen die Rolle des antiken Chores.

16 Da Wilhelm Meisters Lehrjahre an den Roman Comique Scarron's erinnern, erinnert auch natürlich Marion Delorme an das Werk Goethes.

17 E. Kean von Alexandre Dumas; der Capitaine Fracasse von Théophile Gautier.

18 Im XVIII. Jahrhundert hatten Lebrun(-Pindare) und André Chénier bisweilen solche Epitheta gebraucht, deren Bedeutung eben deshalb poetisch wirkt, weil sie nicht genau abgegrenzt ist. Ein charakteristisches Beispiel aus den Feuilles d'automne, „O toi qui si longtemps . . . ." sei hier angeführt:

Vois-tu briller là-bas cette profonde étoile?
Ein Klassiker hätte lointaine statt profonde geschrieben. Profonde drückt hier nicht nur die Entfernung, sondern auch das Hineinschauen des Dichters in die geheimnisvolle, unerforschliche Welt aus.

19 Paul Lindau. — Wenn etwas künstlich ist, wenn etwas das Erzeugnis eines Willens, einer vorgefaßten Meinung ist, so ist es die schwach umfassende, wenig verständnisvolle Kritik, die Paul Lindau — nach dem Krieg von 1870 — über Molière und Victor Hugo schrieb.

20 Feuilles d'automne. A un voyageur.

21 ibid. XVIII . . . Si vous n'avez jamais épié le passage,
Le soir, d'un pas léger, d'un pas mélodieux,
D'un voile blanc qui glisse et fuit dans les ténèbres . . .
. . . Vous n'avez point aimé, vous n'avez point souffert.

22 Damit soll nicht gesagt werden, daß Hugo sich nicht hie und da in schöne oder geistvolle, oder schöne und geistvolle Frauen vorübergehend verliebte und feurige Briefe schrieb, aber diese Leidenschaften währten nicht lange, erwärmten sein Leben nicht.

23 Pascal schrieb bekanntlich diesen Gedanken in christlichem Sinne.

24 Diese dichterische Autosuggestion hat Freytag in seiner Technik des Dramas, S. 303, aufgezeichnet: „Das Geschriebene . . . gewinnt eine Gewalt über das Ungeschriebene. Sobald Anschauung und Empfindung in Worte gefaßt sind, treten sie dem Dichter wie ein fremdes Bestimmendes gegenüber; sie regen von Neuem an, und ihre Farbe und ihre Wirkungen ändern die späteren ab."

25 Heine: Über die französische Bühne. VI. Brief.

Literatur.

1 Edmond Biré: Victor Hugo avant 1830. Neue Aufl. 1902.
Edmond Biré: Victor Hugo après 1830. 2 Bde. 2. Aufl. 1899.
Edmond Biré: Victor Hugo après 1852. 2. Aufl. 1894.
Paris. Didier-Perrin. —

*

2 K. Hartmann: Zeittafel zu Victor Hugos Leben und Werken. Oppeln, 1886, Franck.

*

3 Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.
1. Bd. 1802—1817. — 2. Bd. 1817—1822. — 3. Bd. 1822—1841, erschienen 1863; jetzt in der „Edition ne varietur." Paris. Hetzel-Quantin. o. J.
Darin findet man die „œuvres de la première jeunesse."

---

4 Ernest Dupuy: Victor Hugo, l'homme et le poète. Les quatre âges. Les quatre cultes. Les quatre inspirations. L'expression dans Hugo. Paris.

Société Française d'Imprimerie et de Librairie. 1897. Neue durchgesehene u. vermehrte Aufl.

*

5 Léopold Mabilleau: Victor Hugo. In der Sammlung „Les grands écrivains français". Paris, Hachette, 1902. 3. Aufl.

*

6 Victor Hugo. Leçons faites à l'Ecole normale supérieure par les élèves de 2e année 1900—1901 sous la direction de Ferdinand Brunetière. 2 Bde. Paris, Hachette, 1902.

*

7 Ferdinand Brunetière: Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris, Hachette, 1903. Darin: L'Evolution littéraire de Victor Hugo. Allgemeiner Überblick, der das Schlußkapitel von 6 in einer vielfach veränderten Form bringt.

---

8 Ch. Renouvier: Victor Hugo, le philosophe. Paris, 1900, Colin.

*

9 J. Bourdeau: Les maîtres de la pensée contemporaine. Paris, 1904, Alcan.

---

10 Emile Faguet: Dix-neuvième siècle. Etudes littéraires. Paris. Société française d'Imprimerie et de Librairie. 1908. 34. Aufl.

*

11 Ferdinand Brunetière: L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle. Bd. 1. 3. Aufl. 1899. — Bd. 2. 3. Aufl. 1901. Paris, Hachette.

*

12 Charles Renouvier: Victor Hugo, le poète. Paris, Armand Colin, o. J. (1893.)

*

13 Joseph Sarrazin: Victor Hugo's Lyrik und ihre Entwickelung. Ein kritischer Versuch. Baden-Baden. Emil Sommermeyer, 1885.

*

14 Edmond Huguet: Les Métaphores et les Comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo. 1 Bd.: Le sens de la forme dans les métaphores de V. H. 1904 — 2 Bd.: La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de V. H. 1905. — Paris, Hachette.

---

15 Ch. Albert Rossé: Les théories littéraires de Victor Hugo. Essai de classification, d'analyse et de critique. Delémont. Impr. Boéchat, 1903.

*

16 Maurice Souriau: La Préface de Cromwell. Introduction, texte et notes. Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1897.

*

17 Paul et Victor Glachant: Un laboratoire dramatique, Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo. 1 Bd. Les Drames en vers de l'époque et de la formule romantiques, 1827—1839, avec appendice: Notes sur Victor Hugo et la musique. — 1902. — 2 Bd. Les Drames Epiques. Les Comédies lyriques, 1822—1886. Paris, Hachette. 1903.

*

18 A. Sleumer: Die Dramen Victor Hugos. Heft 16 der »Literarischen Forschungen.« Berlin, 1901. E. Felber.

19 Eugène Rigal: Victor Hugo, poète épique. Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie. 1900.

20 Paul Stapfer: Victor Hugo et la grande poésie satirique. Paris, 1901. Colin.

21 Paul Bourget: Etudes et Portraits Bd. 3. Sociologie et littérature. Paris, Plon, o. J. [1906] darin: Victor Hugo romancier.

22 Swinburne: A study of Victor Hugo, London, 1886. Chatts & Windus.

*

23 G. Schmeding: Victor Hugo, ein Beitrag zu seiner Würdigung in Deutschland. Braunschweig, 1887, C. A. Schwetschke & Sohn.

24 Victor Hugo en images. Portraits de V. H. — Habitations et mobilier. — Dessins et autographes. — V. H. vu par les artistes. — Œuvres de V. H. par l'image. — Poésie, roman, théâtre. — V. H. en caricatures. — Opinions sur V. H. (autographes) Paris, Larousse, o. J. [1902]. 0,60 Fr.

25 J. J. Honegger: Victor Hugo, Lamartine und die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts, histor.-krit. dargestellt. Zürich, Meyer & Zeller, 1858.

26 Friedrich Ganser: Beiträge zur Beurteilung des Verhältnisses von Victor Hugo zu Chateaubriand. Heidelberg, Buchdr. E. Geisendörfer, 1900.

27 V. A. Huber: Die neu-romantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältnis zu der geistigen Entwickelung des französischen Volkes. Leipzig, 1833. F. A. Brockhaus.

*

28 Emmanuel Barat: Le style poétique et la Révolution romantique. Paris, 1904, Hachette.

*

29 Pierre Nebout: Le Drame Romantique. Paris, 1895. Lecène & Oudin.

*

30 Louis Maigron: Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott. Paris, 1898. Hachette.

*

31 Edmond Estève: Byron et le Romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850. Paris, 1907. Hachette.

Zur Einführung in das Studium Hugos empfiehlt es sich, zuerst Nr. 4, 10, 7 und 11 zu lesen.

Eine annähernd vollständige Bibliographie findet man in: H. P. Thieme' Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906. Paris, 1907, Welter.

Ausgaben.

Die zur Zeit vollständigste und beste Ausgabe ist die: »Edition ne varietur.« in-12. Paris, Hetzel-Quantin, o. J. Sie umfaßt folgende Abteilungen. Jeder Band einzeln käuflich. 1.80 Fr.:

Poésie: Odes et Ballades — Orientales — Feuilles d'automne — Chants du Crépuscule — Voix intérieures — Les Rayons et les Ombres — Châtiments — Contemplations, 2 Bde. — La Légende des Siècles, 4 Bde. — Chansons des rues et des bois — Année Terrible — Art d'être grand-père — Pape, et Pitié Suprême — Religions et Religion, et L'Ane — Quatre Vents de l'Esprit, 2 Bde. — Dieu — Fin de Satan — Toute la Lyre, 3 Bde. — Années funestes.

Drame: Cromwell — Hernani — Marion Delorme — Le Roi s'amuse — Lucrèce Borgia — Marie Tudor, et Esméralda — Angelo — Ruy Blas — Torquemada — Théâtre en liberté — Amy Robsart, et les Jumeaux.

Roman: Han d'Islande — Bug Jargal — Dernier jour d'un condamné et Claude Gueux — Notre-Dame de Paris, 2 Bde. — Misérables, 8 Bde. — Les Travailleurs de la mer, 2 Bde. — L'homme qui rit, 3 Bde. — Quatre-vingt treize, 2 Bde.

Philosophie: Littérature et philosophie mêlées — William Shakespeare.

Histoire: Napoléon le Petit — Histoire d'un crime, 2 Bde. — Paris — Choses vues.

En Voyage: Le Rhin, 3 Bde. — France et Belgique — Alpes et Pyrénées.

Actes et Paroles: Avant l'Exil, 2 Bde. — Pendant l'Exil, 2 Bde. — Depuis l'Exil, 4 Bde.

Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, 3 Bde.

Lettres à la Fiancée.

Außerdem erschien: *Correspondance de Victor Hugo.* Bd. 1 1815—1835 (1896 2. Aufl.), Bd. 2 1836—1882 (1898) Paris, Calmann Lévy.

Seit 1905 erscheint bei Ollendorff (Druck der »Imprimerie nationale«) eine 4° Ausgabe. Herausgeber war Paul Meurice, und nach dessen Tod hat Georges Hugo, der Enkel des Dichters, die Redaktion übernommen. Die stattliche Ausgabe heißt: Œuvres complètes de Victor Hugo. Bisher sind erschienen: Contemplations — Légende des Siècles, 2 Bde. — Marie Tudor, Angelo, Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves, — Le Rhin.

In jedem Band findet man Notizen über die Entstehung des Werkes, über die verschiedenen Handschriften; eine Auswahl der Varianten und Paralipomena, bibliographische und ikonographische Notizen; einen Überblick über die Aufnahme des Werkes beim Publikum; eine Auswahl der Kritiken; diese sind besonders wertvoll durch die Auszüge aus der Tagespresse, die für die ältere Periode schwer zugänglich ist. Interessant sind auch die Abbildungen der graphischen, malerischen und plasti-

schen Werke, die im Laufe des XIX. Jahrhunderts durch die Bücher Hugos veranlaßt wurden. Der Text bringt viel Neues, bisher Unveröffentlichtes und ist korrekter als der der früheren Ausgaben. Jeder Band einzeln käuflich: 8,50 Fr.

Vor ein paar Jahren erschien in Paris bei Delagrave eine gute Auswahl, die jetzt über 100 000 Exemplare verbreitet ist. Sie ist folgendermaßen in drei handliche, billige in 16 Bände eingeteilt. Jeder Band einzeln käuflich: 3 Fr.

Morceaux choisis de Victor Hugo:

1. Poésie mit einer Einleitung des Herausgebers Jules Steeg. 504 S.
2. Théâtre mit Einleitungen und Analysen von Hippolyte Parigot. 453 S.
3. Prose (Romane. Geschichte. Vorreden. Soziale und politische Aufsätze. Kritiken.) mit einer Vorrede des Herausgebers Jules Steeg. 504 S.

Einer der besten Kenner Hugos, K. A. Martin Hartmann, gab eine kürzere, treffliche »Chronologische Auswahl der Gedichte V. Hugos« heraus. Teubner. 1884.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
VORWORT	6
ERSTES KAPITEL	11
EINLEITUNG. Der historische Moment. KINDHEIT UND JUGEND. Einfluß der Eltern. Reisen. Erziehung. ERSTE DICHTERISCHE VERSUCHE.	
ZWEITES KAPITEL	39
DIE ODEN. DER EINFLUSS CHATEAUBRIANDS. DIE BALLADEN.	
DRITTES KAPITEL	47
DIE ROMANTISCHE SCHULE. Der literarische Moment. Die Anhänger Voltaires und Rousseaus. Napoleon und die Literatur. Beziehungen zwischen politischen und poetischen Anschauungen. DIE VORREDE ZU CROMWELL. CROMWELL. DIE ORIENTALEN.	
VIERTES KAPITEL	78
DAS ROMANTISCHE DRAMA. Der dramatische Schaffensprozeß bei Hugo. Inez de Castro. Die ausländischen Literaturen in Frankreich. Amy Robsart. Journal d'un jeune Jacobite. Journal d'un révolutionnaire de 1830. Die Helden im Drama Hugos. MARION DELORME. HERNANI.	
FÜNFTES KAPITEL	111
DER HISTORISCHE ROMAN. Künstler und Schriftsteller Das Malerische. Der Einfluß Walter Scotts. Bug-Jargal. Han d'Islande. Der epische Schaffensprozeß bei Hugo. NOTRE-DAME DE PARIS. Die Personen. Der Stoff. Die epische Mythologie. Die Symbolik der gothischen Kunst.	
SECHSTES KAPITEL	140
Der zweite Teil des Lebens Hugos. DIE ELEGISCH-LYRISCHEN GEDICHTE. Die Revolution von 1830. DIE HERBSTBLÄTTER. Das romantisch-elegische Empfinden. Die Kinderlieder. Le Roi s'amuse Lucrezia Borgia. Marie Tudor. Angelo. Die Zwillinge. Claude Gueux. Der letzte Tag eines Verurteilten. Mirabeau. DÄMMERUNGSLIEDER. Die napoleonische Legende. Das Übermenschentum der Dichter. DIE INNEREN STIMMEN. Ruy Blas. STRAHLEN UND SCHATTEN. Die Burggrafen.	
SIEBENTES KAPITEL	169
Die Jahre des Kampfes. Unterbrechung der literarischen Tätigkeit des Dichters 1843—1852. Tod der Tochter. Revolution von 1848, 1851. Die Verbannung. Die Geschichte eines Verbrechens. Napoleon der Kleine. DIE POLITISCHE SATIRE: STRAF-GEDICHTE. Die epische Satire. Die Poesie des Ozeans. INNERE KÄMPFE: BETRACHTUNGEN. Pantheistische Anschauung. Poetik: Réponse à un acte d'accusation. Das Ende der romantischen Schule. Folgen des literarischen Umsturzes.	
ACHTES KAPITEL	186
DIE EPISCH-LYRISCHEN SCHÖPFUNGEN. DIE WELTLEGENDE. Idee und Technik. DIE ELENDEN. Die humanitären Schriftsteller. Hugo und Zola. Straßen- und Waldlieder. L'Année Terrible. Krieg und Revolution 1793. DIE LETZTEN JAHRE DES DICHTERS. Die Kunst, Großvater zu sein. Symbolische Dichtungen. Der Papst. Torquemada. Religion und Religionen. La pitié suprême. Der Esel	
SCHLUSSBETRACHTUNG . . .	204
ÜBERSETZUNGSPROBEN . . .	212
ANMERKUNGEN	228
LITERATUR	232
AUSGABEN	237

Franz Mejo Nachf. Dr. F. Poppe, Leipzig-R.

BINDING

APR 1

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ 2293 B345 Bastier, Paul
Victor Hugo und seine Ze